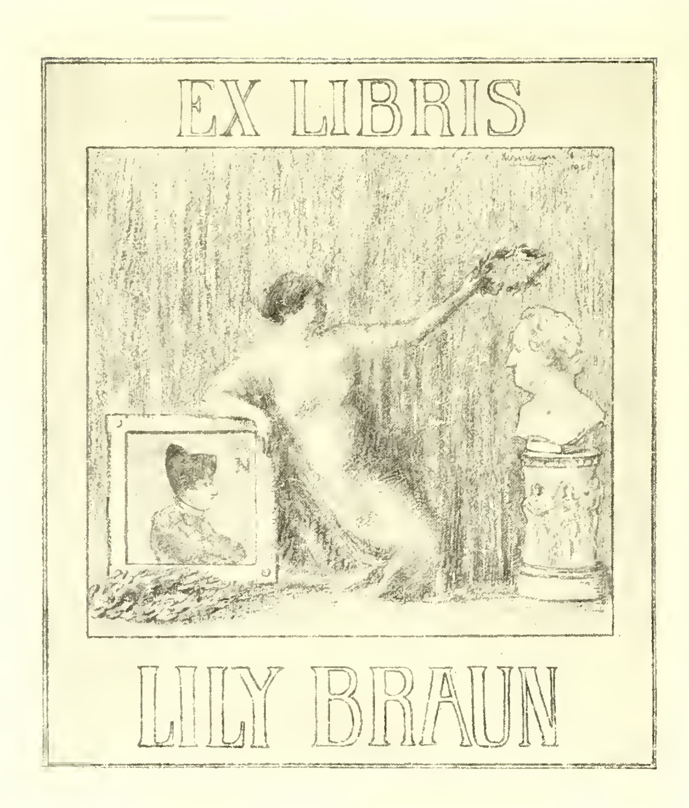
Moderne Illustratoren

von Hermann Esswein

II: Hans Baluschek



R. Piper & Co. München und Leipzig


EX LIBRIS
LILY BRAUN



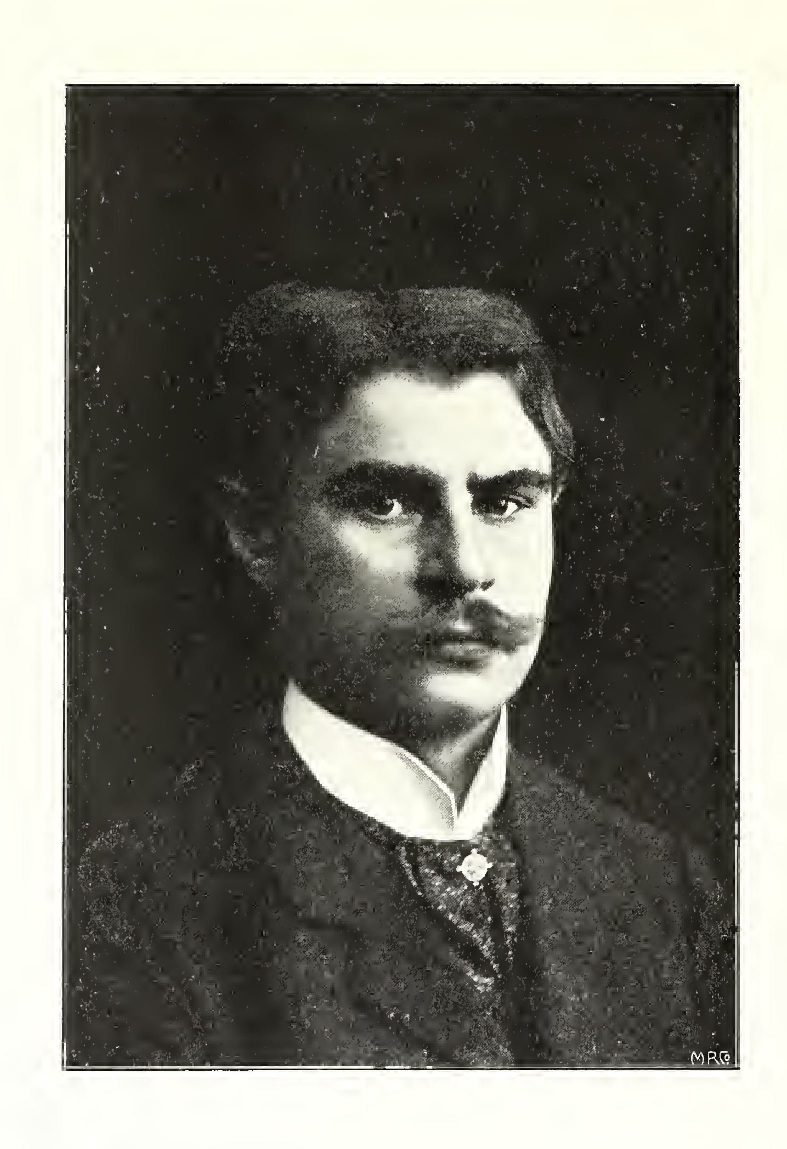


Moderne Illustratoren

von **Hermann Esswein**

II: Hans Baluschek

Wilhelm Busch
dem Meister der deutschen Illustration
in größter Verehrung



Hans Baluschek.

Hans Baluschek

von

Hermann Esswein



München und Leipzig
R. Piper & Co.

Moderne Illustratoren

Gleichzeitig sind erschienen:

Thomas Theodor Heine,
Henri de Toulouse-Lautrec,
Eugen Kirchner.

Die weiteren Hefte behandeln Künstler von derselben Bedeutung. Mit zwölf Heften soll das Werk abgeschlossen vorliegen und dann ein vollständiges und einheitliches Bild der Kunst der Gegenwart vermitteln, soweit sie modernes Leben illustriert.

Der Preis des Heftes ist bei Abnahme des ganzen Werkes M. 2.50, bei Einzelkauf M. 3.—.



Die Betrunkene

Hans Baluschek

Wenn es uns widerstrebt, dem Worte „modern" eine rasche, mehr oder minder willkürliche Definition zu geben, so dürfen wir nur hoffen, von einer allmählich vorschreitenden, sorgsamen Beobachtung der einzelnen künstlerischen Phänomene unserer Zeit über ihre wesentlichsten Tendenzen Klarheit zu gewinnen und zugleich genügenden Aufschluß über das zu erhalten, was unsere neuen Kunstbestrebungen von denen der Vergangenheit so charakteristisch abhebt.

Mit dem Wesen unserer Künstler beschäftigt uns also zugleich das unserer Zeit Wesentliche, das, was in uns selber aus ihren Notwendigkeiten heraus erwachsen will.

Lehnen wir rasche Definitionen ab, um wieviel mehr erst Schlagworte. Schlagworte mochten damals am Platze gewesen sein, als eine Phalanx junger Begabungen ihren Feldzug gegen verknöcherte Überlieferung begann. Heute aber, darüber darf kein Zweifel obwalten, ist die „Moderne" kein Kampfgeschrei, kein Schlagwort mehr, sondern ein Problem. Heute gilt es, Überblick und Umschau zu halten, und fehlen uns auch einstweilen noch die Maßstäbe, das Geleistete zu bewerten, so ist doch wohl etwas getan, wenn wir uns einmal gründlich, wenn auch ohne allzu tiefgehende Absichten, mit diesen Leistungen beschäftigen, dabei immer den Blick auf die unterscheidenden charakteristischen Momente gerichtet, die sie von den früheren Leistungen trennen.

Neben den einzelnen Künstler-Individualitäten sind es dann freilich auch die Strömungen breiterer und allgemeinerer Natur, denen unser Interesse zu gelten hat, Strömungen, wie sie aus dem Schaffen geschlossener Gruppen und aus den theoretischen Forderungen einzelner Kunstbetrachter deutlich werden. Gerade in ihrer Absichtlichkeit sind diese Äußerungen oft viel fruchtbarer für uns, als das heimliche Walten einer Persönlichkeit, der im Grunde doch immer nur an ihrem restlosen Ausdrucke gelegen ist.

Zumal das Schlagwort, welches seine charakterisierende Bedeutung für den rückblickenden Kunstbeobachter wohl nie einbüßen wird, ist denn auch manchmal geeignet, Einblicke in das zu gewähren,

was unter der Oberfläche der künstlerischen und allgemein geistigen Zeitbestrebungen noch an latenten Kräften vorhanden ist. Jeder, der sich mit der modernen bildenden Kunst betrachtend befassen will, entgeht so nicht der Notwendigkeit, sich früher oder später auch mit ihren Schlagworten zu konfrontieren, und ich habe mich heute sogar mit ihrer zweien zugleich auseinanderzusetzen.

Die Schlagworte, die ich hier meine, sind bekannt, und verdanken sie ihre Ausprägung auch vorwiegend literarischen Debatten, so hat man sie doch auch auf bildend-künstlerische Erzeugnisse so oft anwenden hören, daß es sich wohl verlohnt, ihnen näherzutreten.

„Heimatkunst“ und „Großstadtkunst“ lauten die beiden Devisen, die uns hier Rede stehen sollen, inwieweit die Bestrebungen, die sie decken oder decken könnten, imstande wären, der Zeit und ihrer geistigen Entwicklung zu dienen.

Welch grell kontrastierende Empfindungen erwecken doch diese Worte, wenn wir sie unmittelbar nebeneinander betrachten: Heimat und Großstadt!

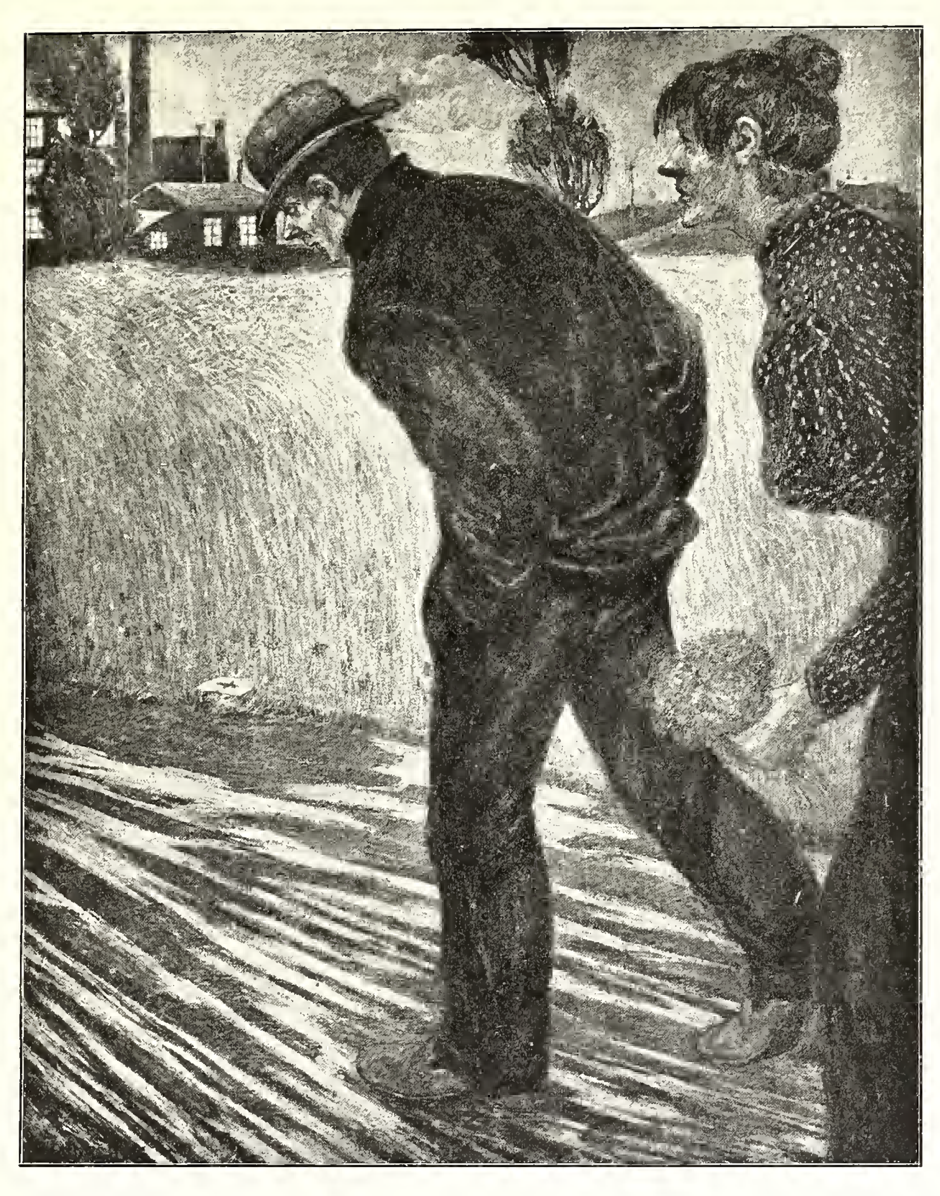
Heimat. – Da erhebt sich eine trauliche und stillbescheidene Welt friedevoller und harmonischer Empfindungen. Sie verkörpert sich in süßen Linienzügen sanft gewellter Höhen, im Glanze unberührter, geheimnisvoller Waldungen, in Tälern, die um die Ufer glitzernder Bäche trauliche Wohnstätten mit all dem Glücke hegen, dem die Zeit noch nicht ans Herz gegriffen. Eine Welt der Idylle, der Lyrik, der Landschaft.

Hingegen Großstadt: Verkehr und Dissonanzen, harte, hastige Arbeit und grelles, forciertes Amüsement. Klingelnde Nerven, die ihr buntes Spiel ebensogut in der Bizarrerie der glitzernden Schaufensterauslagen treiben wie in den knallenden Kontrasten demimondainer Toiletten. Halsbrecherische Kriminalität und stupides Laster. Reklame und Mystik au dernier cri, Heilsarmee und Börsenwitz. Überall aber Geste, heftiges Geschehen, Aktivität, Bewegung: Eine Welt des Dramas, der satirischen Pointen, des Epigramms. Welche dieser beiden Welten die unserer Zeit entsprechende sei im Hinblick auf das künstlerische Schaffen, dies ist eine Frage, die neben anderen ihre allmähliche Lösung hier finden soll. Sie ist keine philosophische, deren Resultat ein absolutes sein müßte. Sie kann nur vom Temperamente und vom individuellen Standpunkte aus gelöst werden, wozu sich allenfalls noch einige Wahrscheinlichkeitserwägungen gesellen könnten.

Heimatkunst oder Großstadtkunst? Zurück zur Natur, oder hinein in die Neuformen, in die neuen Sensationen und Gefahren unserer Ära? – Zur künstlerischen Zeitcharakteristik mag diese Frage Bezug haben, worauf es aber für den einzelnen Schaffenden ankommt, das ist allein das Maß von Kraft, welches er zu seinem Berufe mitbringt. Sein Künstlertum, welches er an der einen und an der anderen Aufgabe zeigen kann, darf nicht nach der Aufgabe, sondern nur nach der Tragweite der Persönlichkeit hoch oder gering eingeschätzt werden. Beispielsweise wäre uns ein gehaltloser, oberflächlicher Routinier, welcher mit der Emphase des Ladenschwengels die Errungenschaften unserer Außenkultur feiern oder im Bilde vorführen wollte, ebenso widerlich und unwürdig der Bezeichnung „modern“, als jene zahllosen zwerghaften Begabungen, die immer noch ihr Stückchen Malerei, ihr niedliches Motivchen auf den sommerlichen Kunstmärkten vorführen, immer noch Freunde, Gönner und literarische Fürsprecher finden und durch ihr schwarmweises Auftreten dem Fortschreiten der Gesamtentwicklung so eminent hinderlich sind. Und es kann nicht geleugnet werden, daß diese Gesamtentwicklung heute aus dem Chaos der verschiedenartigen Anregungen und Experimente immer mehr zu Abschluß und Konzentration strebt.

Wie aber alle gesellschaftlichen und kulturellen Erscheinungen, die für unsere Zeit charakteristisch sind, gerade in der Großstadt Form gewinnen und in den Vordergrund treten, dort, wo soziale Konzentration stattfindet, wo Verkehr, Geld, Arbeit in einem Knotenpunkt zusammenstreben, so befördert die Großstadt auch die Konzentration im geistigen Verkehr. Sie befördert die Auslese der stärksten Begabungen, indem sie die weniger widerstandsfähigen rasch verbraucht. Denn ihr Publikum ist von enragierter, heftiger Empfindung und verwirft ebenso rasch, als es erhebt. So zwingt die Großstadt den Künstler zur Deutlichkeit und Eindringlichkeit der Darstellung und vermag damit sehr segensreich, die Selbstzucht fördernd auf ihn einzuwirken. Wird der Druck, den sie ausübt, richtig aufgenommen, so steigert sie stets die Sorgfalt und Präzision der Arbeit, so sehr sie bezüglich der Stoffwahl freie Hand läßt. Denn wieviel an „Heimatkunst“ hat, anscheinend paradoxerweise, gerade die Großstadt ins Leben gerufen. Zwischen heißen Mauerschächten, im tobenden Verkehr und in einem Leben, dessen Stimulantien nicht weniger entnerven als seine freudlose und einförmige Arbeit, erhebt sich jenes moderne „retournons à la nature“, das seine Quellen gar nicht weit von dem Rousseauschen hat und nicht weniger krank, nicht weniger sehnsüchtig und dekadent ist, als dieses. In der Tat, unter unseren heutigen Kunststimulantien spielen Idylle und kindlicher Lyrizismus ihre großartige Rolle, die von einer ganz verruchten Perversität ist.

Warum übrigens, wenn äußerliche Gründe einen



Heimkehr

die er Ihnen von dort einsendet. Wer immer in irgend eine „Heimat“ modern schwingende Nerven bringt oder dort mit dieser eigenartig sensiblen Anlage geboren und aufgewachsen ist, der dürfte immer Dinge vorzuführen imstande sein, die das Verlangen nach Gegenwerten gegen die internationale „Décadence“ enttäuschen müssen. Denn es gibt z. B. deutsche Kleinstädte, deren Bordellen — sit venia verbo — ich bereits recht viele „Heimatkünstler“ von Herzen wünsche, weil diese interessanten, wenn auch von der Prüderie verpönten Milieus, wie so manche Kulturerscheinung der guten alten, vorsecessionistischen Zeit, heute zu verschwinden drohen, ohne in dem wunderlichen Reiz ihrer bizarren Stillosigkeit künstlerisch fixiert worden zu sein. Auch dürfte es keine Heimat geben, die nicht unter dem Zauber einer auffallenden Beleuchtung zu einem entzückenden Phänomen für das Künstlerauge werden könnte, wenige Orte, auf deren Bahnkörper nicht zu irgend einer Abend- oder Nachtstunde ein Eilzug dahinsauste, vorbei an Telegraphenmasten und Semaphoren, und verfolgt von den hastigen Schlägen des Läutewerkes. An jedem Orte der Erde werden Menschen sich bewegen bei ihren Tätigkeiten und so den Sinn des Daseins in Rhythmen verkünden. Überall aber, wo Rhythmus und Sinn, Bedeutung, Nuance, bizarrer Kontrast, wo Not, Leidenschaft, Wechselbeziehungen aller Art bestehen, die geeignet sind, die Relationen zwischen Objekt und Subjekt und das Geheimnis des psycho-physischen Zusammenhanges ahnen zu lassen, zu verdeutlichen, überall dort wird Kunst, moderne Kunst möglich sein. In Hintermichelbach so gut wie in Berlin und Wien. Heimatkunst! — Als sei die Großstadt keine Heimat! Wie viele Tausende von den Hunderttausenden, die sie bewohnen, beschließen ihr Leben, ohne je über

großen Bildner heute in einem verschollenen Talgrunde, auf dem heimatlichen Fleck Erde gefangen hielten, sollte es ihm nicht gelingen, auch ohne die stoffliche Benutzung der modernen Neuformen „modern“ zu schaffen? Ist doch für den Künstler als solchen der Stoff, dem er bildend Wert verleiht, etwas sehr Äußerliches und Beiläufiges. Zumal die spezifisch-modernen Qualitäten empfängt kein Kunstwerk allein aus den Gegenständen, die es darstellt, sondern vor allem aus dem Blute, aus den Nerven seines Schöpfers. Schicken Sie einen modernen Menschen in die idyllischeste Landschaft, Sie sind nicht sicher, daß er Ihnen eine Idylle liefert. Schicken Sie ihn in die Großstadt, und Sie werden vielleicht erstaunt sein über die gefühlvollen Heimwehprodukte,

ihr Weichbild hinausgekommen zu sein! Die Großstadt ist eben die Heimat des Großstädters, und der Großstadtkünstler ist ebensogut Heimatkünstler als der künstlerische Interpret eines Weilers von 300 Einwohnern. Dies „Heimatkunst“ ist eben als Schlagwort rein aus einer poetischen Assoziation heraus entstanden und enthält für den Künstler im Grunde nur die ziemlich selbstverständliche Wahrheit: „Du sollst die Dinge, die du darstellst, lieben!“ Sieht man aber genauer zu, so wäre selbst diese Wahrheit dahin zu erweitern: „Und liebst du die Welt deines Bildens nicht, so hasse sie, aber sei ihr gegenüber im Affekt, sei passioniert, habe ein persönliches, intensives Verhältnis zu ihr. Karikiere deine Kleinstädter oder umgib deine Proletarier mit dem Zauber einer atembenehmenden künstlerischen Bedeutung, nur sei nicht mittelmäßig, nur appelliere nicht an die biederen Gemütsqualitäten der Sammler von Ansichtspostkarten!“

Als Kunstsurrogate, als Ersatzmittel des eigentlichen, unmittelbar ans Herz greifenden Gehaltes werden oberflächlicher „Chik“ und eine gewisse Art von verzweifelter „Poesie“ gleich gern benutzt. Entsprechend spielen sie eben auch ihre verhängnisvolle Rolle in der Frage Heimatkunst — Großstadtkunst.

Finden wir dort das süßliche Gehaben vor einem Bäumchen, einem Gartenläubchen, einem stimmungsvollen Himmelchen, einen inferioren Lyrizismus, der mit schelem Blick an allem vorübersieht, was an Menschlichem, Gefährlichem auch in der harmlosesten Kleinstadt zu finden ist, so begegnen wir als einem Pendant dieses „Schollentrotteltumes“ in der Großstadt dem leeren Chikeur, dem frivolen Macher und Flunkerer, für den allein das stoffliche Interesse seiner Darbietungen arbeitet. Aber, sind wir Kenner, so erweckt die American Bar, die er zeichnet, nicht einmal die Lust nach einem Schnaps, und die Dirne, die er porträtiert, gemahnt uns so unzweideutig, so undurchgeistigt, daß sie asketische Anwandlungen suggeriert. Immer dichten für den malerischen Stümper seine Sujets, wie für den poetischen Dilettanten die Sprache. Sie wirken für ihn, wie der oberflächliche Kitzel der Aktualität für den seichten Journalisten. Und dennoch ist kein Schlagwort in Literatur oder Kunst jemals völlig leerer Schall und hohle Phrase gewesen, und auch hinter der klapperndsten Devise wird sich immer noch ein Körnchen Realität, ein Etwas von wirklicher Bedeutung vorfinden.

Das Positive, welches im Anschluss an das Schlagwort „Heimatkunst“ erörtert werden könnte, ist die Bedeutung der Landschaft für unser neuzeitliches Kunstschaffen. Eine vollkommene und wohlgegliederte Betrachtung über das Wesen der Landschaftskunst würde hier zu weit führen, aber einige Bemerkungen zu diesem Thema wollen mir doch verstattet werden. Es mag sich eine feine Begabung vielleicht ihr Leben lang auf die Landschaft beschränken, eine große wird dies niemals zuwege bringen. Ihr kann die Landschaft immer nur Mittel zum Zwecke sein, und zwar vorwiegend nach zwei Richtungen hin, die man etwa als eine persönliche und eine technische unterscheiden könnte. In beiden Fällen aber wird ein Sichfinden des Künstlers durch die Tätigkeit vor der Natur erleichtert, ja, erst ermöglicht, einerlei, ob nun Seelisches durch das Medium der Landschaft zur lyrischen Wirkung gebracht werden soll, oder ob es dem Künstler gilt, die naturalistisch-impressionistischen Probleme mit Hilfe der Landschaft zu lösen. In letzterem Falle wird er bei diesem Bestreben unzweifelhaft sehen und malen lernen, wird aber, falls er wirklich nach einem einheitlichen, voll ausgerundeten Lebenswerke strebt, bald einsehen, daß einerseits auch der vollkommenste impressionistische Naturausschnitt kein restloser Ausdruck der modernen Psyche sein kann, daß andererseits auch die schönste, stimmungsvollste Landschaft nicht mehr gibt, als eben einen Teil jenes Ganzen, welches der Künstler im vollen Umfang seines Schaffens repräsentieren sollte, ein Ganzes aus Gedanken und Empfindungen. Wir würden heute einen Dichter, der sich darauf beschränkte, sein Leben lang stimmungsvolle Reime zu veröffentlichen, ohne weiteres zu den Spezialisten verweisen und ableugnen, daß er imstande sei, auf die künstlerische Entwicklung seiner Zeit irgendwie zu wirken. Wir legen einen unbarmherzigen kritischen Maßstab an alles Cliquenliteratentum und an die Borniertheit seiner Richtungen, aber wir nehmen auf bildend-künstlerischem Gebiete alljährlich mit Zufriedenheit unzählige Arbeiten entgegen, die eben weiter nichts sind, als stimmungsvoll, bezw. flott heruntergemalte Naturausschnitte. Dies geist- und witzlose Malertum müßte endlich einmal scharf verfolgt werden, und es müßte in immer weitere Kreise die Einsicht dringen, daß heute die Offenbarung allgemeiner, poetisch-künstlerischer oder künstlerisch-technischer Qualitäten keineswegs genügt, den modernen Künstler nachzuweisen. Hierzu würde vor allem Stellungnahme zu einem, lieber noch zu vielen vom Geist der Zeit durchdrungenen Lebensgebieten gehören, Stellungnahme im denkbar entschiedensten Sinne: Konfrontation eines eigen gewordenen Menschen zur Zeit und zu Zeitmilieus. Es ist nicht zum geringsten Teil der Zweck dieser Schriften, diejenigen von dem allgemeinen Kunstmalerschwarm abzusondern, die diese Sonderstellung verdienen. Denn Illustrator in einem ganz allgemeinen Sinne, den das Wort für diese Veröffentlichungen nicht hat, wäre ja schließlich auch ein Mann, der seine gedankenarme Wirklichkeitsreproduktion, sein seichtes Motivchen, anstatt es



Fliegende Händler



in Öl zu malen, mit der Feder zeichnete, um es so in irgend einer Zeitschrift als Illustration zur Geltung zu bringen. Gerade über den Begriff, unseren Begriff Illustrator wird noch einiges auszuführen sein.

Die Selbstbehauptung, zu welcher der verschärfte Lebenskampf unserer Ära heute einen jeden nötigt, wird auf keinem Gebiete so wenig in Rechnung gesetzt, als auf dem der künstlerischen Tätigkeit. Wille zum Leben, zur Wirkung und den aus ihr fließenden materiellen Vorteilen aller Art ist nun einmal ein ganz integrierender, durch kein pseudoidealistisches Vorgeben hinwegzuleugnender Bestandteil allen Kunststrebens, und die Wandlungen der künstlerischen Ausdrucksformen hängen aufs engste mit den sozialen und wirtschaftlichen Notwendigkeiten zusammen, in welche die Zeit den Künstler so gut versetzt wie den Schuster. Bedarfskunst aller Art, wie sie heute immer mehr in den Vordergrund des öffentlichen Interesses tritt, mag also immerhin aus kunstpolitischen Gründen verfochten, dem l'art pour l'art gegenüber als neuer Trumpf ausgespielt werden, der Erkenntnis stellt sich alle Gebrauchskunst lediglich als eine notwendige, zeitgemäße Formwandlung des künstlerischen Ausdrucks dar, die unmittelbar aus der sozialen und wirtschaftlichen Lage der Kunst erwachsen ist. Es sei versucht, diesen Vorgang etwas zu veranschaulichen.

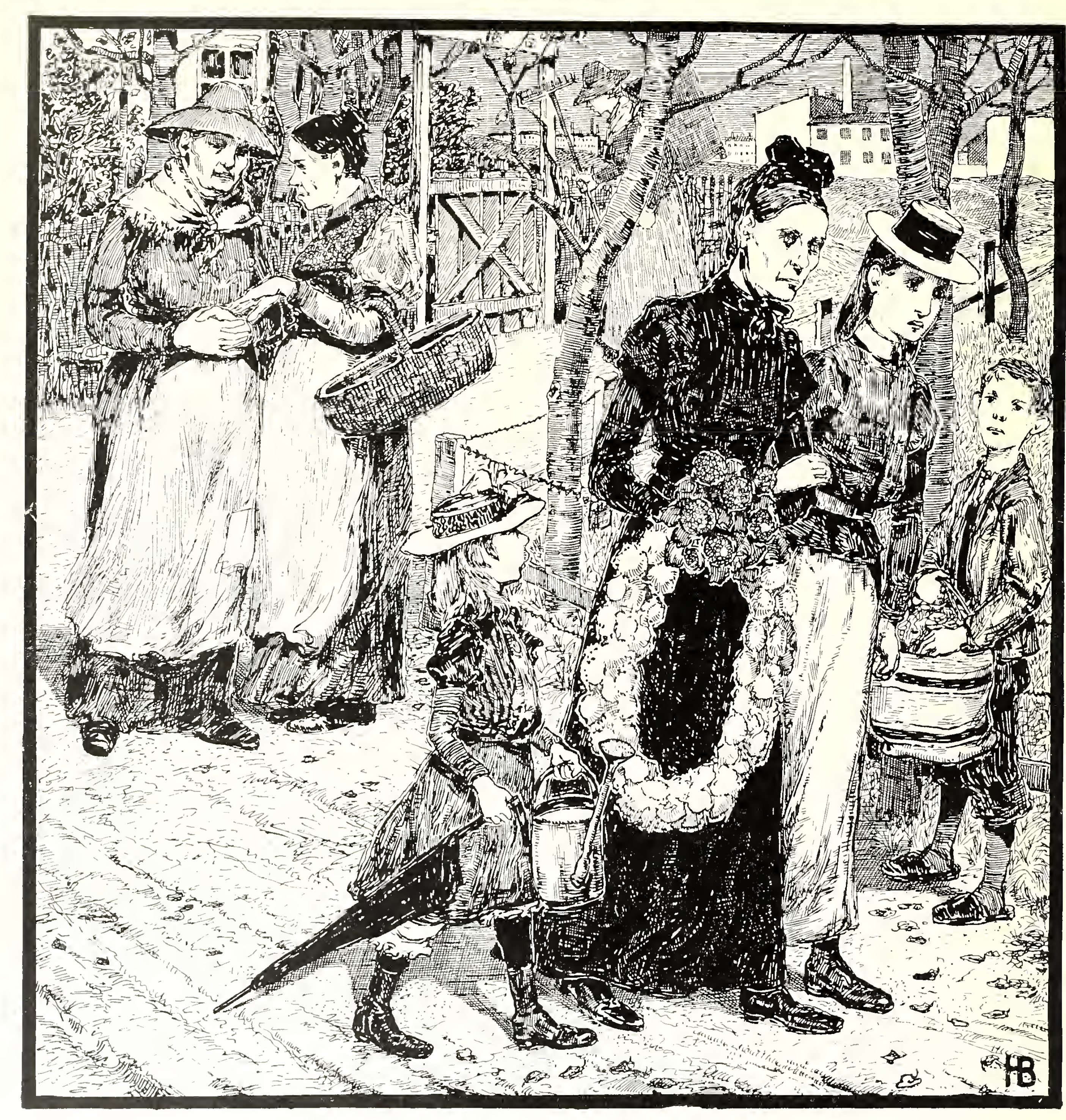
Unsere jungen Begabungen hatten, als sie zuerst an die Öffentlichkeit traten, viel auf dem Herzen. Der frische Zug, welcher durch unsere Malerei ging, beweist, daß man viel, sehr viel zu vergeben in sich fühlte. Jedem erschien das Seine als das Absolute, und so mußte man die kürzesten und, wie man glaubte, sichersten Wege zum Ziel einschlagen. Dies Ziel war nun durchaus das der Wirkung nach außen, der Anerkennung, nicht das der innerlichen menschlichen und künstlerischen Vollendung. Aus dem Banne des unfruchtbaren Strebens nach einem absoluten Schönheitsideale, wie aus der Befangenheit im Literarischen und Anekdotenhaften erlöst, galt es vielen, ihr Verhältnis zur Wirklichkeit rasch und restlos zu offenbaren. Ein Überschuß an Temperament, an Streben, das wie immer, auch im Schrifttum, formzerstörend, auflösend wirkte, aber auch zugleich die Keime zu Neuwerten, zu neuen Entwicklungen enthielt.

Das komponierte Staffeleibild alter Schule ist nicht zum wenigsten an jener Selbstbehauptung zu nichte geworden, die dem Modernen befahl, intensiv zu arbeiten, in wenige Striche, in einen Ausschnitt des Lebens alles zu legen, was ihn erfüllte und bedrängte.

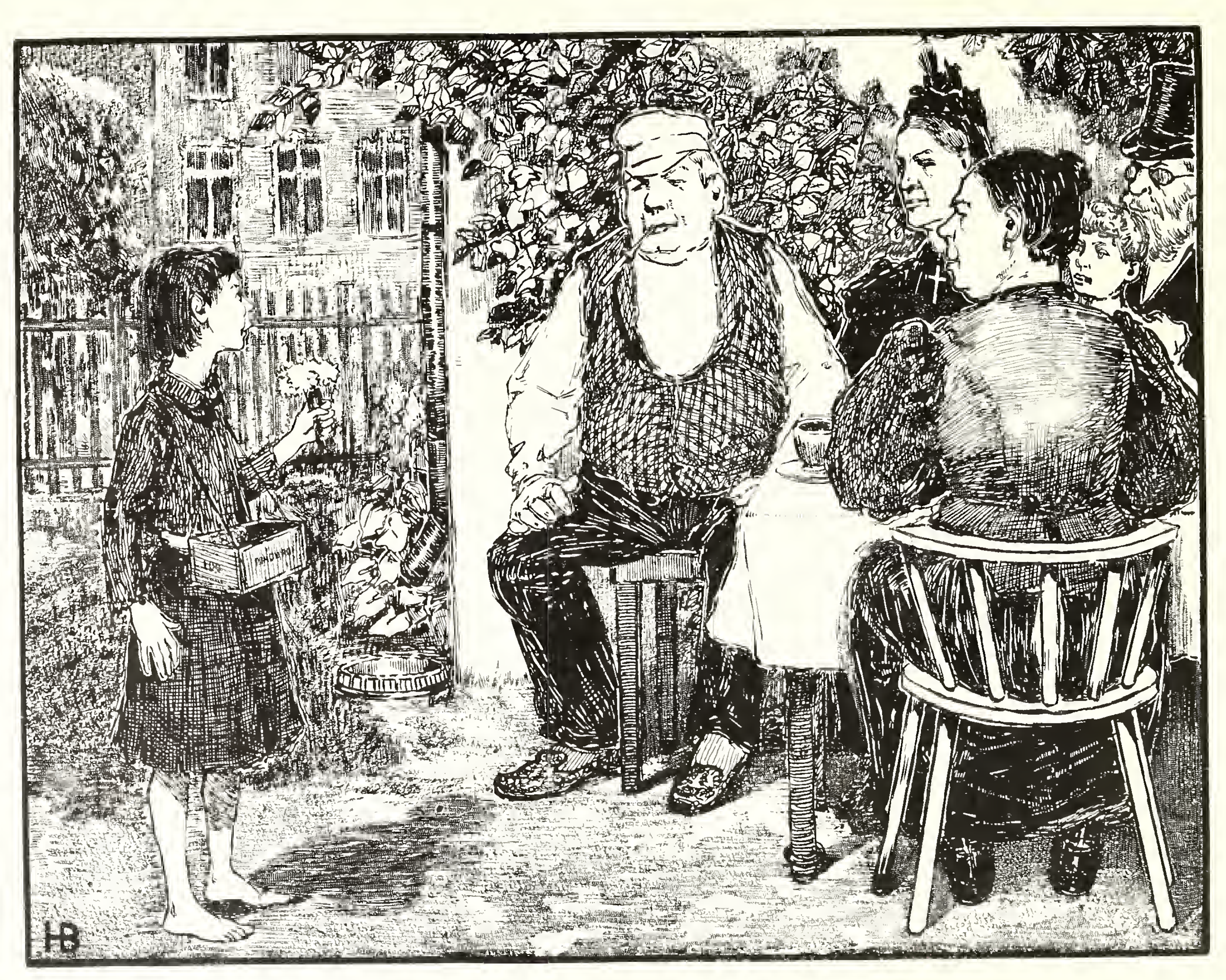
Nicht eine Reihe von Werken sollte in allmählichem Zusammenwachsen den Künstler als einen organisch Gewordenen nach außen kehren: Eine einzige Leinwand, eine Tat sollte ihn offenbaren. So entstand die spezifisch-moderne Kunstform der persönlichen, selbständigen Studie. Geboren aus der Befürchtung von Leuten, welche von der Hast der Zeit angesteckt, in eines alles zu legen bemüht waren, die jedes ihrer Werke gleichsam so schufen, als sei es ihr Letztes. Diese Art der persönlichen, in ihrem selbständigen Auftreten fast outrierten Ölstudie ist für keine Zeit charakteristischer, als gerade für die unsere, und in dieser ihrer Sonderart stand sie auch von vornherein in einem ausgeprägten Gegensatz zur gesamten bildend-künstlerischen Tradition. So wurde sie auch vom großen Publikum empfunden. Sie hat eine Ablehnung erfahren, die zum mindesten erklärt erscheint, wenn man bedenkt, daß die Gesamtheit der Nichtkünstler es niemals gelten lassen wird, wenn der Künstler verrät, daß auch er Mensch ist, nach Wirkung, nach Geltendmachung seiner Persönlichkeit strebt und — unserer hastigen Zeit entsprechend — nach einer hastigen Geltendmachung.

Was man als l'art pour l'art Unwesen heute mit Recht bekämpft und verwirft, ist in erster Linie diese prätentiöse und unsinnige Art von Ölmalerei, jene impressionistische Studie, die für ein Stück künstlerischen Werdeganges — und das natürlich nur im besten Falle — ungebührlicherweise das allgemeine Interesse beansprucht. Denn die Studien, die Übungen eines Künstlers gehören stets in sein Atelier, und erst nach seinem Tode, oder doch erst dann an die Öffentlichkeit, wenn er durch ein sinnvolles Werk bewiesen hat, daß zwischen ihm und seiner Zeit mehr Gemeinsames besteht, als der blinde, unwillkürliche Drang, der in beiden lebendig ist. Um die neue impressionistische Malweise vorzuführen, hätte die Ausstellung studienhafter Tafeln eben nur in Malschulen Sinn gehabt, wenn diese ihrerseits nicht sinnloser als sinnlos wären. In der Tat, wer mit offenen Augen und frei von Vorurteilen die sommerlichen Kunstausstellungen durchwandelt, dem wird es schwer, einzusehen, warum in so vielen, vielen Fällen jene breiten und hohen Leinwanden benötigt wurden, um ein Minimum an künstlerischem Gehalte zu veranschaulichen, das auf einer Ansichtskarte reichlich Platz gehabt hätte.

Unbeschadet seines hohen erzieherischen Wertes für den einzelnen, dessen technische Experimente aber heute nicht mehr mit der Prätention absoluten Wertes auftreten sollten — ist der impressionistische Naturausschnitt an sich ein künstlerischer Nonsens. Er füllt neuen Wein in alte Schläuche. Er mutet dem Ölbilde als solchem eine Entwicklung zu, die es seiner äußeren technischen Natur nach nicht mitmachen kann. Man hat vergessen, daß sein Material nicht nur ursprünglich, sondern geradezu seinem Wesen nach dem Bemalen großer Wandflächen, ausgedehnter Decken und breiter, figurenreicher Tafeln entgegen kommt, daß es das Material einer darstellenden,



Totensonntag



Fünf Fennje de Kornblum'n —

dramatisch-bewegten oder feierlich-dekorativen Kunst ist, nicht aber das einer psychologischen und dekorativen im modernen Sinne.

Dem neuen malerischen Empfinden die entsprechenden äußeren Formen zu schaffen, war nun, abgesehen von speziellen Bemühungen einzelner, hauptsächlich der wirtschaftliche Druck der Zeit berufen, der den Künstler von dem geistig und materiell gleich unfruchtbaren Staffeleibilde abzudrängen begann.

Dieser Prozess steht heute zwar erst im Anfang seiner Entwicklung, aber die Erscheinungen, die ihn einleiten, drängen sich zu deutlich auf, als daß man an ihnen vorbei sehen dürfte.

Eine Reaktion gegen das absolute Malertum der eigentlichen, unwidersprochenen l'art pour l'art-Ära zeigte sich im modernen Kunstgewerbe mit seiner starken Betonung des Formal-Zeichnerischen, Konstruktiven, eine Wandlung gegen die Analyse und den Lyrizismus der Vorjahre, den auch die Graphik überall dort mitmachen muß, wo sie bedarfskünstlerische Absichten verfolgt, wo sie etwa auf den lapidaren Stil und die Fernwirkung hinarbeitet, welche für die modern-künstlerische Straßenaffiche gefordert werden.

Dort aber, wo die moderne Bewegung die graphischen Mittel zu rein künstlerischen Zwecken heranzieht, sie aus dem Banne der alten, handwerklichen Tradition befreiend, dort erweisen gerade diese Mittel, voran die der Lithographie, sich als die einzig dem modernen Empfinden und den modernen Wirkungsmöglichkeiten adäquaten.

Erst als original-lithographisches Kunstblatt ist der impressionistische Naturausschnitt aus seiner Befangenheit in der alten, ölmalerischen Form befreit. Hier, in ihrer äußerlich anspruchslosen Form ist die Studie, gesteigert durch die neuen graphisch-technischen Reize, auf einmal selbständiger, zeitcharakteristischer Wert. Das Experiment, die flüchtige Eindrucksnotiz, das malerische Aperçu erhält in dieser graphischen Form sofort die suggestive Wirkung zurück, die es als Ölstudie auf Grund von deren prätentiöser Natur niemals ausüben konnte.

Ein Vergleich aus der zeitgenössischen Literaturbewegung mag den Vorgang verdeutlichen: Man erinnert sich wohl noch der Versuche, die bei uns in Deutschland dem modernen Roman galten, Versuche, die bei der jugendlichen Subjektivität derer, die sie unternahmen, nur zu dem Resultate führen konnten, zu welchem alles rein subjektive Künstlertum hinführt, zu einer Zertrümmerung der Form. So war der „moderne Roman" unserer Jüngstdeutschen im Grunde nichts anderes, als eine Auflösung der alten epischen Prosaform als solcher, eine Mißgeburt zwischen Tradition und schöpferischem Neugeist.

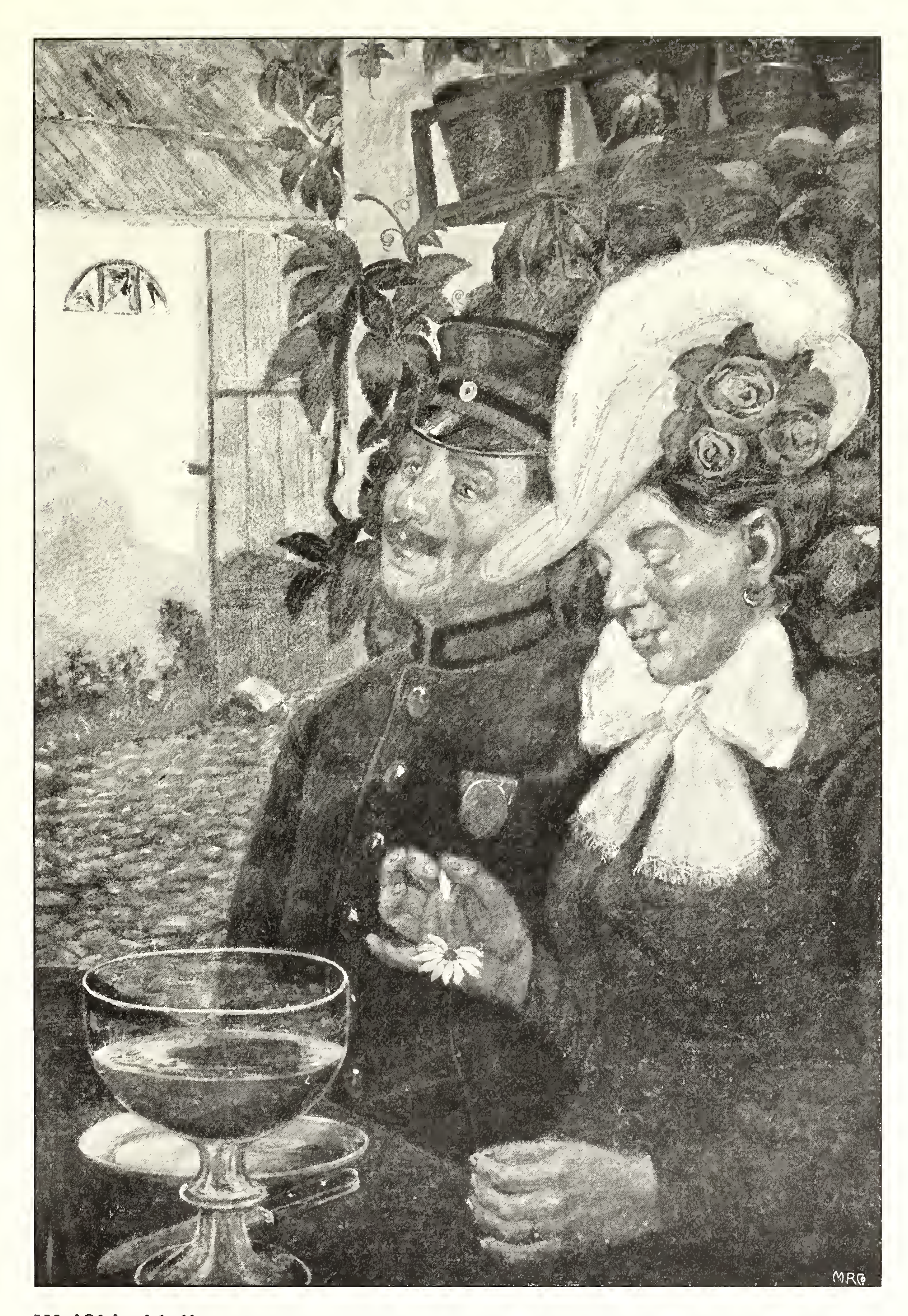
Auch hier hat die Studie — denn ich bezweifle durchaus, daß „modern" und „vollendet" synonym sind — auch heute noch nicht die ihr entsprechende Studienform gefunden, und sie sollte man jetzt auf literarischem Gebiete suchen. Die bildende Kunst hat sie im graphischen Mappenblatt, in der Illustration bereits erzielt. Literarisch strebt man nach ähnlichem in aller jener Prosa, die sich lyrisch-rhythmischer Wirkungsmittel bedient, in einer an die Prosa angenäherten Lyrik in der short storie, im impressionistisch-bunten, andeutenden Feuilleton, allenthalben, wo immer eine Persönlichkeit alte Kunstmittel konsequent verschmäht, um aus ihren eigensten Nöten heraus Neuartiges zu kombinieren, Neues zu erfinden. Wo immer aber eine starke Persönlichkeit eine solche Notform ganz mit ihrem eigenen Gehalte anzufüllen weiß, dort wird die Notform zur Neuform, zum künstlerischen Neuwert.

Unter diesen Gesichtspunkten steht für uns auch die moderne Illustration, und sie sollen auch auf das Schaffen des Künstlers angewandt werden, dem dieses Heft gilt, Hans Baluscheks.

Daß diese Einleitung nur langsam und wie es fast scheinen mag auf Umwegen zu ihm hinführte, darf uns nicht verdrießen. Einmal dient sie nicht nur den Zwecken dieses Einzelheftes, sondern mit der Verdeutlichung der Gedanken, die in der Gesamtheit dieser Publikation zum Ausdruck kommen sollen, dann auch kann ein besonderes künstlerisches Phänomen nie anders befriedigend betrachtet werden, als nach möglichst eingehender Rücksichtnahme auf das Allgemeine, in dem es zum Teil wurzelt, von dem es sich anderenteils abhebt. —

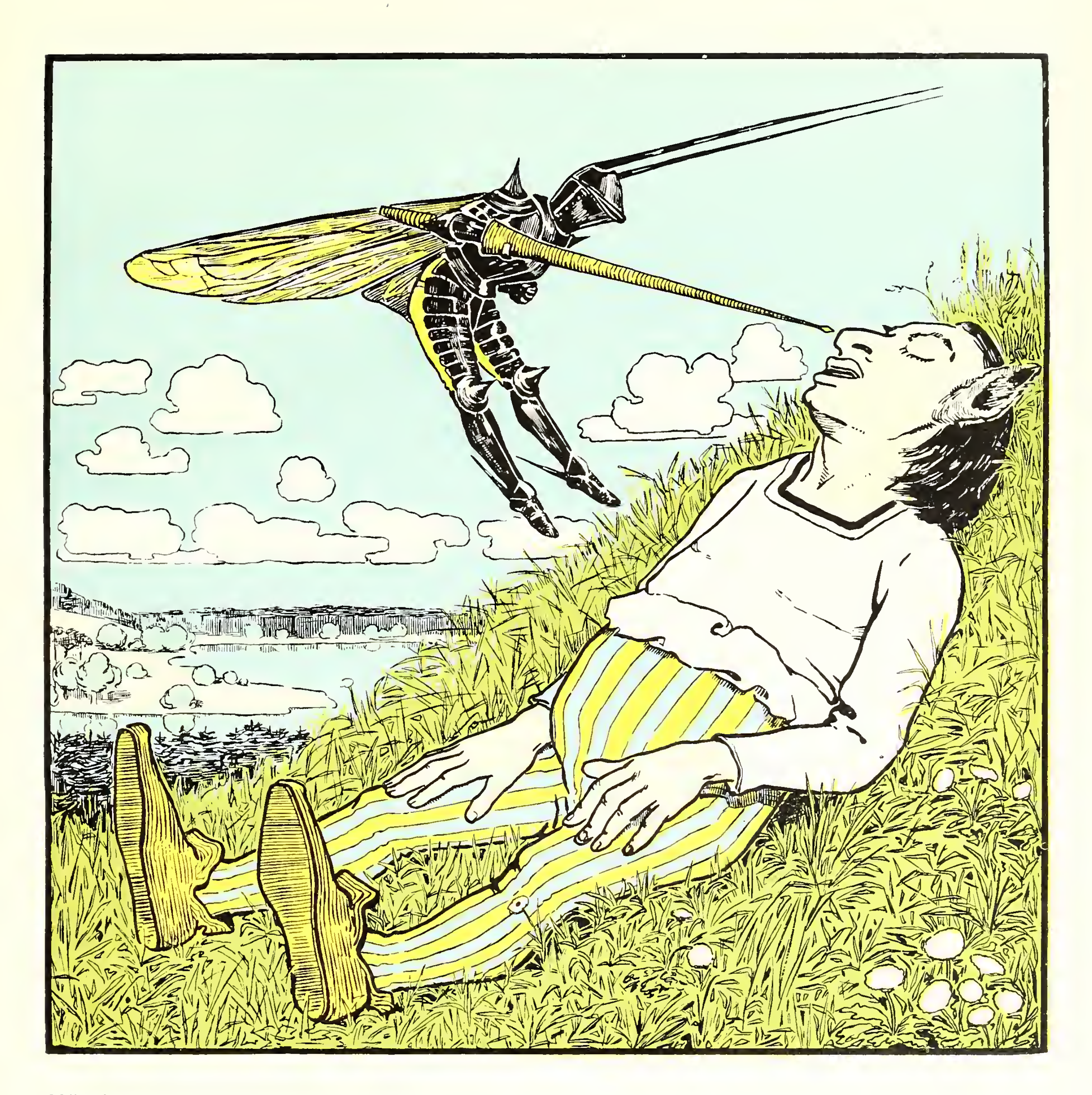
Hans Baluscheks eigenartige Stellung als Maler charakterisiert sich nun vor allem nach der technischen Seite hin durch ein ganz besonderes, überlegtes zu Werke gehen des Künstlers. Niemals kommt es ihm auf jenes berüchtigte Stück Malerei um der Malerei willen an, nie ist ihm das einzelne Kunstwerk als solches Endzweck, sondern stets die Idee, der es im Zusammenhange mit allen übrigen Dokumenten seines Schaffens dient. Darum trägt keine von Baluscheks Tafeln den oben gekennzeichneten, windigen Studiencharakter, keine verdankt ihr Dasein einem der modernen Malrezepte. Seine Technik hat für den Ausdruck dessen, was Baluschek mitzuteilen strebt, durchaus den Wert einer Erfindung, sie ist die von ihm bewußt und überlegt geschaffene neue Sprache, die immer dann nötig ist, wann Neues mitgeteilt werden soll. Geben wir dem Künstler über seine Technik selbst das Wort, indem wir einige darauf bezügliche Briefstellen hier zum Abdruck bringen:

> „Ich male sehr wenig Öl; nur meine ganz großen Arbeiten sind in dieser Technik. Fast alle

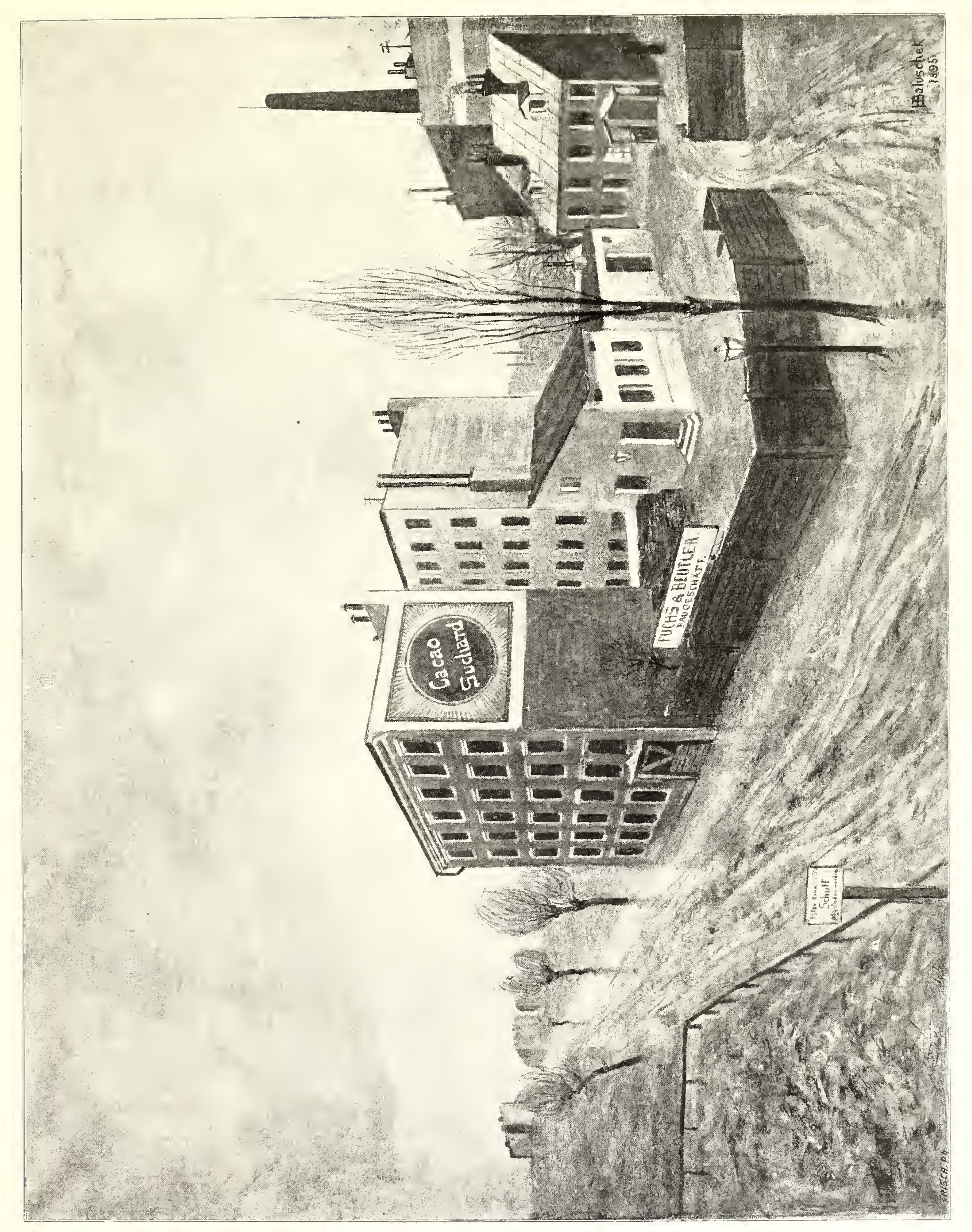


Weißbieridyll





Märchen



Neue Häuser



meine bisherigen Arbeiten sind Aquarelle oder besser Gouache. Diesen Untergrund bearbeite ich stets mit sogenannten Ölkreidestiften, die fast unverwischbar sind und weniger ausgeben als Pastellfarben. Ich erreiche dadurch einen sehr farbigen, wenn auch etwas stumpfen Gesamtausdruck, der die Berliner Atmosphäre geben soll, wie ich sie in ihrem grauen Charakter empfinde. Mir war die Ölfarbe für diesen Zweck zu satt und zu speckig; außerdem gestattet sie mir bei den verhältnismäßig kleinen Formaten nicht den scharfen Ausdruck der Gesichtslinien meiner Figuren und gewisse andere Einzelheiten, wie der gespitzte Stift, mit dem ich farbig zeichnen konnte. So erfand ich mir meine eigene Art der farbigen Darstellung. Meine großen Bilder suche ich mir in Stoff und Stimmung so aus, daß sie die schwere Ölfarbe vertragen."

Ihrem Geiste nach geht nun diese Malerei von einer Art des psychisch vertieften Naturalismus aus, der Baluschek vor der Gefahr bewahrt, als Arme-Leutsmaler oder als Maler sozialer Tendenzen bewertet zu werden. Einer der hervorstechendsten Züge seines künstlerischen Wesens offenbart sich bereits hier, ein Zug, aus dem seine Eigenart fast unmittelbar hervorgeht: Der Mangel an Pathos im Vortrag. Dabei verkünden seine malerischen Lebensausschnitte dieselbe prägnante Eigenart eines ganz bestimmten Milieus wie seine Illustrationen. Wir meinen zunächst: „Weißbier-Idyll" (Sezession, Sommer 1903), „Fliegende Händler" (Sezession, Winter 1902) „Heimkehr" (Sezession, Winter 1901).

Es ist für Baluschek charakteristisch, dass die früheste, hier zuletzt genannte der drei Arbeiten noch am meisten das besitzt, was man als stimmungsvolle Note bezeichnen kann. Eine Art der Darstellung, in der außer den Dingen selbst noch recht laut und deutlich der Künstler zu Wort kommt. Der Naturalismus seines übrigen Schaffens ist zwar auch hier zu konstatieren, noch aber ist es nicht der spezifisch Baluscheksche. Noch ist er hier allgemein, zeit- und richtungsgemäß.

Heimkehr: Von einem Spaziergang — oder aus dem Gefängnis? — Diese Frage läßt das Bild offen, aber sie ist seine Nuance, sein leiser Unterton, während es die Hauptwirkung aus der großzügig-dekorativen, fast monumentalen Art des Vortrages bezieht.

Ein trüber Tag, und auf nassem Wege, der an einem hochstehenden Getreidefelde vorüberführt, zwei armselige Menschen. Ein junger Mann — Arbeiter oder Zuhälter? — vornübergebeugt, den Blick stier vor sich hingerichtet, die Hände tief in die Taschen gewühlt. Eine verkümmerte Frauengestalt folgt ihm, in der Linken einen Strauß Feldblumen. Ein trübseliges Fabrikgebäude in der Ferne ergänzt das Bild. Hier ist Baluschek bereits ganz der Maler der Unerlösten, aber die Mittel, durch die er uns von ihrem Wesen und innerem Leben erzählt, sind noch, es mag vielleicht paradox klingen, zu künstlerisch, zu vornehm, um die so ganz unkünstlerische, dürftige Welt zu geben, die er liebt. Noch steht hier der gebildete Maler außerhalb dieser Welt, sieht ihre Gestalten, erfühlt ihren tiefen Sinn und handhabt ergriffen, in einer Erregung, die ihn noch an seinem Eigensten vorbeiführt, den Pinsel. Noch spricht er vernehmlich, wenn auch ohne das übliche Pathos sein „Ecce vita". — Baluschek ist mit diesem Bilde mehr der Priester seiner Idee als ihr Diener. Er hat seiner Welt gegenüber hier noch nicht ganz die volle Ruhe und Unbefangenheit des Meisters, und was daher mit diesem malerisch vollkommenen Bilde erzielt ist, ist nur eine Stimmung, ein Anteilnehmen, ein harmonisches, nicht allzu tief gehendes Mitempfinden dessen, was er in seinen Vorwurf gelegt hat. Es ist noch nicht jene suggestive Wirkung, jenes Sprechen der Dinge selbst, das ein leidenschaftliches, vibrierendes Mitproduzieren hervorruft, wie es eine Eigenschaft aller weniger abgerundeten, aber intensiver gefühlten, problematischeren Kunstwerke ist. Der Stimmungsnaturalist ist Naturalist sans phrase auf dem Bilde „Fliegende Händler". Eine verblüffend trockene Sachlichkeit weist hier grell nur auf die Sache hin, die dargestellt ist, und nur um dieses Hinweises willen.

Ein Berliner Schlächtermeister und seine Frau ziehen ihren Handkarren, auf dem deutlich und vorschriftsmäßig die Adresse angeschrieben ist, einen Karren voll Viktualien, den Guirlanden und ein seitlich angestecktes Fähnchen sinnig verzieren über Land, nach irgend einem sonntäglichen Vergnügungsplatz. Nebenher schlendert ein hagerer Bursche im Strohhut, einen Bündel Kinder-Luftballons an der Schnur. Weiter hinten auf dem Wege folgt eine Hausiererin. Ganz in der Ferne Großstadtgebäude und zur Seite des Weges zwei grellweiße Chausseesteine.

Diese Art von naturalistischen Darstellungen muß für die Entwicklung des einzelnen ganz anders beurteilt werden, als für die des gesamten Kunstlebens. Mancher ist bei dieser Art von photographischer Wirklichkeitstreue stehen geblieben oder brachte es darüber hinaus nur noch zu einer aufdringlichen Betonung des sozialen Momentes, zur Tendenzmalerei. Für Baluschek aber ist auch dieses ganz objektive Dokument zugleich ein hochpersönliches. Hier ist das Leben als Phänomen genommen, nicht als Faktum, dem dann diese oder jene künstlerische Auslegung aufgezwungen wird. Wer Photographien mit dem richtigen modernen Blick betrachtet, erfährt von ihnen dieselbe Wirkung, die Baluscheks naturalistisches



Von Halensee

Gemälde ergibt. Das Leben wird in seiner krassen Nüchternheit und Deutlichkeit so befremdend, wie Dinge, auf welche in finsterer Nacht plötzlich der Lichtkegel eines elektrischen Scheinwerfers fällt. Der vielgeschmähte „graue Alltag", in den uns sowohl wie unsere Künstler die Zeit immer tiefer hineinzwängt, — wie wir uns auch zu ihm in innerlichen Gegensatz bringen mögen, ihm mit bunten, pomphaften und großen Vorstellungen entgegenarbeiten, einmal wird er sich doch behaupten, wird er, nur er vor unsern Augen liegen mit seinen harten und eckigen Formen, seinen trüben oder grellen Farben, seinen gewöhnlichen und unerlösten Menschen. Da ist es denn freilich nicht die legendäre „Poesie des Alltags", die sich uns aufdrängt. Es ist mehr, es ist stärker, was wir hier empfinden. Es ist die Panik des Alltags, möchte man sagen, ein herbes Ergriffensein über die notwendige, unabweisbare Trivialität der Dinge, an denen dann nichts mehr ernst oder komisch, nichts mehr erhaben, nichts mehr schön oder häßlich ist, an denen alle diese Beziehungen und Deutungen nicht mehr haften. — Dinge, die in ihrer letzten Nacktheit daliegen. — Die Dinge an sich.

Diese Art von neuem, metaphysischem Empfinden offenbart uns jeder malerische Naturalismus, wenn er empfunden, wenn er modern ist. Er gibt uns das Faktum, nur die Wirklichkeit, ohne Vortrag, Geste und Pose, aber gerade in dieser Schlichtheit so, daß uns die Wirklichkeit zum Mitschaffen anregt, daß wir über das naturalistische Kunstwerk unwillkürlich hinausdichten. Die „Fliegenden Händler" Hans Baluscheks betrachtend, glaubt man das Summen der Volksmenge zu hören, nach der sie unterwegs sind. Blechmusik und das Pfeifen der Stadtbahn — und weit in der Ferne das noch viel vielstimmigere Getöse der Weltstadt. — —

Baluschek steht in seiner Eigenart fertig vor uns, wenn wir das dritte der vorerwähnten Bilder betrachten: „Weißbier-Idyll". Mit diesem Werke ist die ungeheuer feine und schwer zu definierende Grenzlinie zwischen Gemälde im alten Sinne und graphischem Produkt bereits überschritten. „Weißbier-Idyll" ist nur tatsächlich, wenn man so sagen darf, nur der äußeren Form nach Gemälde. Sein Charakter, seine innere Form ist graphisch-illustrativ, neuwertig. Am Sujet konnte nichts den Maler reizen, am wenigsten den „Nur"-Maler, den impressionistischen,

dessen Wirkungen Baluschek noch auf seinem Bilde „Heimkehr" erstrebt und erreicht. Nichts ist hier Malerei und Stimmung, nichts restloser harmonischer Einklang mit dem Dargestellten, aber noch weniger waltet hier die reine, nüchterne Sachlichkeit wie bei der zweiterwähnten Schöpfung. Hier ist psychologisch pointierte, charakterisierte Sachlichkeit. Die Banalität des Sujets ist ihrem Charakter, ihrem Künstlerisch-Wesentlichen nach erkannt und dieser Charakter ist bewußt betont. Diese Banalität ist für Baluschek ein künstlerischer Neuwert geworden. Er hat in ihr einen jener negativen Lebenswerte erkannt, die in ihrer künstlerischen Umsetzung gerade das meiste an starker positiver Wirkung ergeben.

Nicht die stimmungsvolle Verklärung des trivialen Alltags, nicht sein photographisch getreues Abbild, so lehrt dies Werk, ist das künstlerisch Erstrebenswerte, sondern eine hochkomplizierte Verbindung des objektiv Gegebenen mit dem subjektiv Schöpferischen: Ein Komplex seelischer Strebungen und Gegenstrebungen, angeregt durch ein Stück zeitcharakteristischer Wirklichkeit, eine Stellungnahme, die stark und deutlich, weil sie nicht einseitig aus Liebe oder Haß entsprungen ist.

Die sehr komplizierten Empfindungen, aus denen heraus dies Bild entstanden ist, sind zu bezeichnend für das gesamte Schaffen Hans Baluscheks, als daß man rasch über sie hinweg gehen dürfte. Es wird unmöglich sein, sie rundweg auszusprechen, zu definieren, aber wir mögen immerhin versuchen, ihnen nahe zu kommen.

Eine originelle künstlerische Auffassung wird immer die Wirkung haben, daß sie im Beschauer zunächst eine überraschende Teilung und Spaltung des Empfindens hervorruft und dies um so mehr, wenn die in Betracht kommende künstlerische Leistung selbst ihr Dasein einer gewissen Zwiespältigkeit des Empfindens verdankt, welche der Künstler erst durch seine schöpferische Tätigkeit in sich überwand und ausglich. Das fertige Werk begleitet sie als eine suggestive Wirkung. — Man soll hier an kein Zerrbild von titanischer Zerrissenheit denken, wenn ich darauf hinweise, wie fast stets die Prophetengabe des künstlerischen Wesens es in einen schmerzenden Gegensatz zum einfachen, allgemein menschlichen Empfinden desselben bringt. Ich beabsichtige hier keineswegs mit dem Worte „Prophetengabe" einen unlauteren Mystizismus zu Worte kommen zu lassen, aber ich glaube, wir können auch in unserer naturwissenschaftlichen Ära ein altes Wort beibehalten, welches uns nur bedeutende Assoziationen gibt, wenn wir uns nur gleichzeitig der Tatsache erinnern, daß für unser modernes Empfinden die Gabe der Prophezeiung, soweit ihrer der Dichter, der Künstler teilhaftig ist, keinen außernatürlichen Zustand bedeutet, sondern nur einen gesteigerten natürlichen. Ein affektiertes Propheten-Pathos ist hier natürlich überhaupt nicht angespielt. Allein wir reden mit Recht von dichterischer Prophetie, wo von einem starken, im Feuer der unmittelbarsten Anschauung schaffenden Geiste die dunklen und verworrenen Formen des Lebens auf einmal so durchleuchtet werden, daß sie wie in eigenem Lichte glühen, und uns, wenn auch oft nur für die Zeit, wo wir die Stimme des Verkündigers vor Ohren haben, ihren letzten Sinn und ihren Zusammenhang mit einer ewigen Wahrheit zu entschleiern scheinen. Das böse Wissen einem Empfinden zum Trotz, welches menschlich-vertraulich von den Illusionen, dem schönen, blendenden Schein der Dinge und den Träumen, deren bunte Netze wir um sie knüpfen, Leben und Befriedigung gewinnen möchte, ist so recht eigentlich die verhängnisvolle Kassandragabe aller derer, welche die Pfade der Menschheit zu erhellen berufen sind. Betrifft sie den bildenden Künstler, so ist sie eine Sehergabe, die Gabe zu sehen in ganz wortwörtlichem Sinne. —

Ein solcher Vates pictor hat nicht die leichte, naive Befriedigung beim Betrachten des bunten Weltbildes und einer flüchtigen Wiedergabe seines reizvollen Scheines. Sein Auge ist dazu zu scharf, zu offen, zu starr. Er ist kein Impressionist. Wie grelle Dissonanzen ihm zu häufig jenes harmonische Geflecht von Gedanken und Gefühlen zerspellen, das wir mit dem so vagen Worte „Stimmung" zu bezeichnen lieben, so sieht dies allzu scharfe Auge auch nie die Teilrelationen, die augenblicklichen Gruppierungen und Beleuchtungen der Dinge, sondern mit diesen zugleich stets ihr Ganzes, Wesentliches und Eigentliches, dem viel Schwarzes, viel Tod beigemischt ist, wie allem Lebendigen. —

Dies auf den Grund der Dinge Hinabwollen offenbart sich bereits im Äußerlich-Technischen. Der unerbittlich spähende Blick, der Detektiv-Blick des modernen Künstlers, welcher die Hüllen aller Stimmungen durchdringt, scheint die Formen oft nur schematisch, hart, nackt, mit einer dürren und düsteren Bestimmtheit zu erfassen. So macht dann die Nachbildung durch die Hand schon das Zeichnerische solcher Werke eigentümlich befremdend, indem das Befremdende, welches allen Gegenständen im Grunde innewohnt, durch die scheinbare Unbeholfenheit der Technik erst recht klar hervorgehoben wird. Baluschek ist in dem hier besprochenen Bilde bereits wie nachher in allen seinen Illustrationen von einer beamtenmäßigen Trockenheit der Zeichnung. Was wieder sein „Weißbier-Idyll" im besonderen anlangt, so setzt sich das Bild fast ganz aus den anfangs befremdenden Eindrücken zusammen, welche dieser



Müllidyll. Der Appetit kommt beim Essen der Andern.

HB.

Schematismus der Dinge ergibt. Die Laube der kleinen Gartenwirtschaft, in welcher das Liebespaar sitzt, ist nur durch eine Wand steifer, unbeweglicher, wie aus Blech geschnittener Blätter angedeutet, eine armselige Kulisse, vor welcher sich das Empfindungsleben der Armseligen abspielt, ein Gestell billiger, banaler Topfpflanzen. Abgezirkelt ist Teller, Messer und Weißbierhumpen auf dem Tisch, poesielos wie eine — Uniform ist die Uniform des jungen Briefträgers. Er hat den stillverzückten träumerischen Ausdruck eines Liebenden inmitten dieser gegensätzlichen banalen Symmetrie, ein Gesichtsausdruck, der, gesteigert durch die Alltäglichkeit der Gesichtsformen, die charakterisierte Empfindung so grell mit ihrem Milieu kontrastiert, daß sich uns das Befremdend-Großartige, Zwingende und Unheimliche dieses Empfindens, einer alles durchleuchtenden Liebe, die unter Lumpensammlern so gut heimisch ist, wie unter Königen, schwer aufs Herz legt. —

Die Partnerin dieses melancholischen Liebesduettes ist eine Dienstmagd im Sonntagsstaat. In der einen ihrer schweren, plumpen Arbeitshände hält sie die naive Orakelblume der Liebenden, und gärend eingeschnürt in seine geschmacklose Toilette lächelt dies weibliche Wesen mit dem dicken Gesichte dasselbe Lächeln, welches auch die stillsten Empfindungen der Prinzessinnen andeutet und aller der seltenen Frauen, die je in die Beete der Dichtung ihre schlanken Füße gesetzt oder durch die bunten Visionen der Künstler dahin geschwebt. Dies sinnliche Lächeln spricht: Auch hier ist Blut, auch hier sind Götter! — Aber die Götter dieses gewöhnlichen, aus derben Nahrungsmitteln gewonnenen und vielleicht sogar etwas skrofulösen Blutes — ahnen wir nicht durch die schmerzlich bewegte Kunst Baluscheks hindurch, wie identisch sie sind mit der ewigen Gottheit, dem gewaltigen Allphantom, das die Menschheit aus der Gesamtmasse ihrer rollenden Blutwogen emporspiegelt und immer wieder hoch über den Leiden und der beängstigenden Not ihres Daseins errichtet? —

Zu dem schematischen Charakter des Milieus steht der Aufputz dieser liebenden Dienstmagd in einem fast aufregenden Kontrast. Nüchternheit und Poesie sind hier konfrontiert. — Aber welche Poesie! Da ist viel vom stillosen Prunk des Panoptikums, jene indianerhafte Pracht, wie sie durchaus dem Empfinden des Naturmenschen in der modernen Großstadt entspricht: Ein fürchterlich geschweifter Hut mit wallender Feder, drei knallende Rosen, ein gewaltiger Ohrring und eine imponierende vierteilige Schleife unterhalb der feisten Kinnlade. Ohne die bösen Absichten, die einen Kunstbetrachter älterer Schule ganz zu Unrecht anwandeln möchten, erinnere auch ich, angesichts dieses Bildes, an die bekannten Aushänge-Gemälde vor den Meßbuden. Sie sind dem „sezessionistischen" Geschmacke, welcher die Domäne mehr noch unserer Halbgebildeten als unserer Gebildeten ist, noch nicht gewichen. Sie fahren fort, die zarten Nerven der Schöngeister zu beleidigen, bilden aber nach wie vor das Entzücken der naiv und ursprünglich empfindenden Volksmassen. Das unbewußt Steife, lapidar Groteske, die koloristische Wildheit und der bald übertrieben sentimentale, bald outriert grauenhafte Inhalt dieser Darstellungen, wie sie vom Mann aus dem Volke, vom einfachen Tüncher geschaffen werden, spricht so gut von der Volksseele wie das Volkslied. — Auch dieses ist nicht immer „poetisch" d. h. dem Ästhetizismus der gebildeten Klassen entsprechend, es ist oft genug Gassenhauer. Bei jenen Malereien tritt nun der Umstand hinzu, daß die anschauliche Natur des Bildes alles Derbe oder Krasse, alles Nuancenlose des starken, ursprünglichen Empfindens viel deutlicher zu Sinn kommen läßt, als die milderen, abschleifenden Worte, wie sie die textliche Grundlage oft weit leidenschaftlicherer und empfindsamerer Tonfolgen bilden. Entziffert der Psychologe aus dieser Art, freilich wenig salonfähiger Volkskunst recht viel zur Kenntnis der Volksseele, so vermag uns der Künstler Baluschek ihre Regungen, ihre Wesenheit gerade deshalb so unmittelbar mitempfinden zu lassen, weil er, denkender Artist und volksmäßig empfindender Mensch zugleich, die primitive Sprache des Volkes auf einer bewußteren, künstlerisch höheren Stufe wiederholt. Er gibt sie intensiver, aber er übersetzt sie nicht in eine gebildetere, wodurch ihre Eigenart verwischt würde.

Seine Berliner kleinen Leute sind nicht mehr jene unteren Stände, wie sie Maler früherer Jahrhunderte zur Staffage ihrer vornehmeren, kultivierteren Schöpfungen gebrauchten. „Peints par eux mêmes!" möchte man ausrufen, wenn man Baluscheks Vorstadt-Berliner betrachtet. Sie reden ihre eigene, unbeholfene Sprache, aber durch das Medium des Künstlers, in dessen erdschwerer Natur selbst vieles von dieser unerlösten Volksseele lebt, reden sie mit einer gesteigerten, sensationierenden Deutlichkeit. —

Bei Baluschek empfinden wir die unteren Schichten der Großstadtbevölkerung, die er darstellt, niemals politisch, niemals als einen aufzumunternden oder niederzuhaltenden, „vierten Stand". Er führt seine Leute nicht in gesellschaftskritische Gegensätze zu anderen Volksschichten. Nur ihr inneres Leben spricht er in einer einfachen und ergreifenden Sprache aus und gerade um dieses allgemein-menschlichen Gehaltes willen sind seine Schöpfungen bedeutend. Das unbewußte, naive Treiben der harmlosen Vitalität, die, im Banne der Notwendigkeit, ohne es zu



Kunstpersonal

wissen, ein Opfer mächtigerer Entwicklungen, entartet und verkümmert, dieser elegische und oft cynischherbe Realismus ist sein Künstlertum. Die Leiden und Freuden des großstadtbewohnenden Kleinbürgertums weiß seine Darstellung so vollkommen mit den unseren zu identifizieren, dass durch diese Erregung unsers Mitempfindens die soziale Schranke rascher niederbricht, als durch die absichtenvolle Arbeit des eigentlichen Tendenzmalers.

Ist Baluschek nun „Berliner Künstler"? Auch diese Frage muß ja in unserem Zeitalter der bekannten Kunststadtdebatten ventiliert werden. Unsere Rede sei hier weder ja ja, noch nein nein, sie versuche vielmehr in ein paar Andeutungen die Faktoren gegeneinander abzuwägen, die hier in Betracht kommen. Im allgemeinen scheint uns klar, daß die Zugehörigkeit eines Künstlers zu irgend einer lokalen Gruppe sehr wenig für sein inneres Wesen besagt, da sie fast stets von kunstpolitischen Erwägungen und Verhältnissen bestimmt ist. Um Baluscheks Wesen, seine Eigenart als Künstler als spezifisch berlinisch nachzuweisen, müßte zuvor die Eigenart Berlins definiert werden. Wer aber wagt das heute zu unternehmen? Wer hätte dies Kunstwerk, denn ein Kunstwerk müßte diese Definition sein, bis jetzt zustandegebracht und wer wäre heute fähig, diese gewaltige Aufgabe zu lösen?

Paris, Wien, München, alle diese Zentralen haben aus einer langen Vergangenheit her ihre künstlerische Signatur gewonnen. Es sind Stätten einer scharf umschriebenen, künstlerischen Tradition, Plätze, deren Meister Schule machen, und deren Schulen alle ein gemeinsames, sie untereinander verbindendes Element aufweisen, das gar nicht notwendig in lokalgefärbtem Darstellungsinhalt zu bestehen braucht. Alle diese Plätze haben mehr oder minder eine Art geistiger Essenz ihres Kunstschaffens heraus gearbeitet, die sich nun allem, was in ihrem Bannkreise geschaffen wird, ohne den Durchschnitt zu überragen, wie ein scharf unterscheidender Geschmack anhängt. Berlin aber ist im Gegensatz zu den vorgenannten eine Kunststadt fast ohne Tradition, eine Stadt der Werdenden, der Entwicklung und der Kontraste. Großstadt dem Wesen, dem Verkehre nach, — nicht wie München nur hinsichtlich der räumlichen Ausdehnung, geht es schärfer und hastiger als irgend ein anderer deutscher Platz auf der Entwicklungslinie der modernen Bestrebungen vor. Lediglich ein Symptom hierfür war auch die in Berlin ausgegebene Parole vom Niedergang Münchens als Kunststadt. Die Bewegungen nehmen dort ihren Ausgang, und, wo ihre Anregung vom Auslande kommt, finden sie in Berlin ihre leidenschaftlichste, interessierteste und geistvollste Erörterung. Die künstlerische Produktion muß in der



Arbeiterfamilie

„Weeste, Muttaken, nee — det is doch zu scheen, nach die Arbeet so in de Natur spazieren zu jehn."



nordischen Hauptstadt nicht nur einem schärferen materiellen Daseinskampfe gegenüber durchgesetzt, sondern auch gegen entschiedenere kritische Einwände behauptet, einem stärkeren Konzerte der Meinungen und der theoretischen Debatten abgerungen werden. Schlagworten gegenüber horcht man hier leichter auf und folgt ihnen häufiger, als vielleicht gut ist. Das Verhältnis der norddeutschen zu der süddeutschen Kunstmetropole mag völlig einleuchten, wenn wir es uns in das analoge zweier ungleich gearteter menschlicher Organismen übersetzt denken, von denen der eine auf Kosten seiner Gesamtvitalität, jeder neuen von den zahllosen Aufgaben, die ihn seine Rastlosigkeit suchen läßt, ein ungewöhnliches Maß nervöser Energie widmet, die jede Lösung denkbar scharf umrissen und akzentuiert heraustreibt, während der andere, gleichmäßig mit Kopf und Herz zusammenwirkend, sein Werk gemächlich, breit und sicher hinlegt, unbekümmert darum, zu unbekümmert, ob dies Schaffen denn auch geeignet ist, eine Zeit zu befriedigen, deren Räderwerk heute nicht mehr von ästhetischen Einwänden zu hemmen ist, eine Zeit, die eine Kunst verlangt, welche fähig ist, ihrem raschen Getriebe und ihren flüchtigen aber bedeutenden Erscheinungen in gleicher Geschwindigkeit bei voller Exaktheit der Wiedergabe zu folgen. Der „Niedergang Münchens als Kunststadt“ und umgekehrt der Aufschwung Berlins hätte nicht zur Diskussion gebracht werden sollen, ohne eingehende Erörterung des Verhältnisses beider Produktionszentren zum Stande des künstlerischen Ausdruckes der modernen Idee. Aus der Eigenart beider Plätze, scheint mir, kann dieselbe entsprechenden Gewinn oder Nachteil ziehen. Bietet das moderne großstädtische Milieu Berlins dem Künstler erhöhte Anregung, eine reichere, kaleidoskopische Fülle von Eindrücken, so wird ihn der stärkere wirtschaftliche Druck, verbunden mit der eigentümlichen Hast und sprungweisen Anlage des modernen Naturells leicht von jener Verinnerlichung und geistigen Durchbildung des Schaffens abhalten, zu welchem das stillere München mit dem eigentümlich herben Charakter seiner landschaftlichen Umgebung und ihrer Farben Vorschub leistet. Freilich liegt dort wiederum die Gefahr der Manieriertheit und des technischen Virtuosentumes nahe, der in Berlin wieder eine technische Sorglosigkeit zu Gunsten scharf pointierten psychischen Ausdruckes hin und wieder entspricht. —

Was nun den einzelnen Künstler anlangt, so ist natürlich nichts geeigneter, ihn zu charakterisieren, als die Art und Weise, wie er zu dem Anregungskomplexe einer Weltstadt von der Kontrastenfülle Berlins Stellung nimmt. Was er hier auswählt, aus der Fülle und dem Fluß der Erscheinungen festhält als ihm entsprechend, ihm verwandt und zu seiner



Hier können Familien Kaffee kochen

Seele redend, das erklärt uns und hilft uns zunächst, diese Seele zu erkennen. So sehen wir den Künstler durch seine Darstellungsobjekte und beurteilen ihn aus der Sprache, die er spricht. Nichts wäre verfehlter, als Baluschek den künstlerischen Interpreten des modernen Berlin nennen zu wollen, womit aber gewiß nicht bestritten werden soll, daß auch das, was er uns von Berlin zeigt, sein Berlin, für Berlin mit charakteristisch sei. Er hat die Weltstadt nicht in ihren uninteressantesten Zügen belauscht. Das Berliner Spezifikum, welches er aufgegriffen hat, ist das derbste, am wenigsten international abgeschliffene, das zugleich der künstlerischen Behandlung, die im allgemeinen heute in alles eine ganz beträchtliche Dosis internationalen Empfindens hineinträgt, die größten Schwierigkeiten entgegensetzt. Als künstlerisches Problem konnte diese Sonderaufgabe von gar keinem anderen so restlos gelöst werden, als gerade von Hans Baluscheks seltsam zerklüftetem Temperamente. Peripherische Großstadtexistenzen, geschildert von einer aus derben und feinen Stoffen barok zusammengebrauten Natur, über welcher die tiefen Schatten einer mystischen Lebenspanik ausgebreitet sind. Denn wie schon angedeutet, auch Baluschek ist kein „Einheitlicher“ in dem Sinne, wie diejenigen träumen, welche künstlerische Kraftäußerungen mit einer Art artistisch-unmöglicher Borniertheit mit einem naiven Zufasser- und Draufgängertum verschwistert glauben.

Mit einem Blick auf den stofflichen Inhalt der Baluschekschen Zeichnungen muß uns die Psychologie dieses Künstlers in der Tat zu einem Problem werden, muß die psychologische Note seines Naturalismus immer wieder unsere besondere Beachtung auf sich lenken. — Wirklichkeitswiedergabe aus Freude an der Wirklichkeit? — Wir finden sie, wo einen aufmerksamen Künstler etwa die in den letzten dreißig Jahren so überraschend in Erscheinung getretenen Neuformen des modernen Lebens, seiner Sports, seiner Verkehrseinrichtungen, seiner Industrie und Handelswelt in ihren Bann zogen. Baluscheks künstlerisches Milieu ist selten mit dieser Freude gesehen. Von der Entwicklung, dem mächtigen Ausgreifen der wachsenden Großstadt nach allen Seiten, weit hinein ins unberührte Land, könnte da berichtet werden. Auch Baluschek zeichnet „Neue Häuser“, aber nicht die bizarre Großartigkeit gerüstumgebener Neubauten, hinansteigender Mauern, durch deren noch leere Fenster gespenstig der Himmel stiert, — er zeigt ein paar echte Schwindelbauten von der Peripherie Berlins in ihrer krassen, armseligen Nüchternheit, verlassen in dem regenaufgeweichten Morast des noch unparzellierten Viertels, umragt von dürren, reiserbesenähnlichen Bäumen. Über dem Ganzen ein trostlos grauer Himmel.

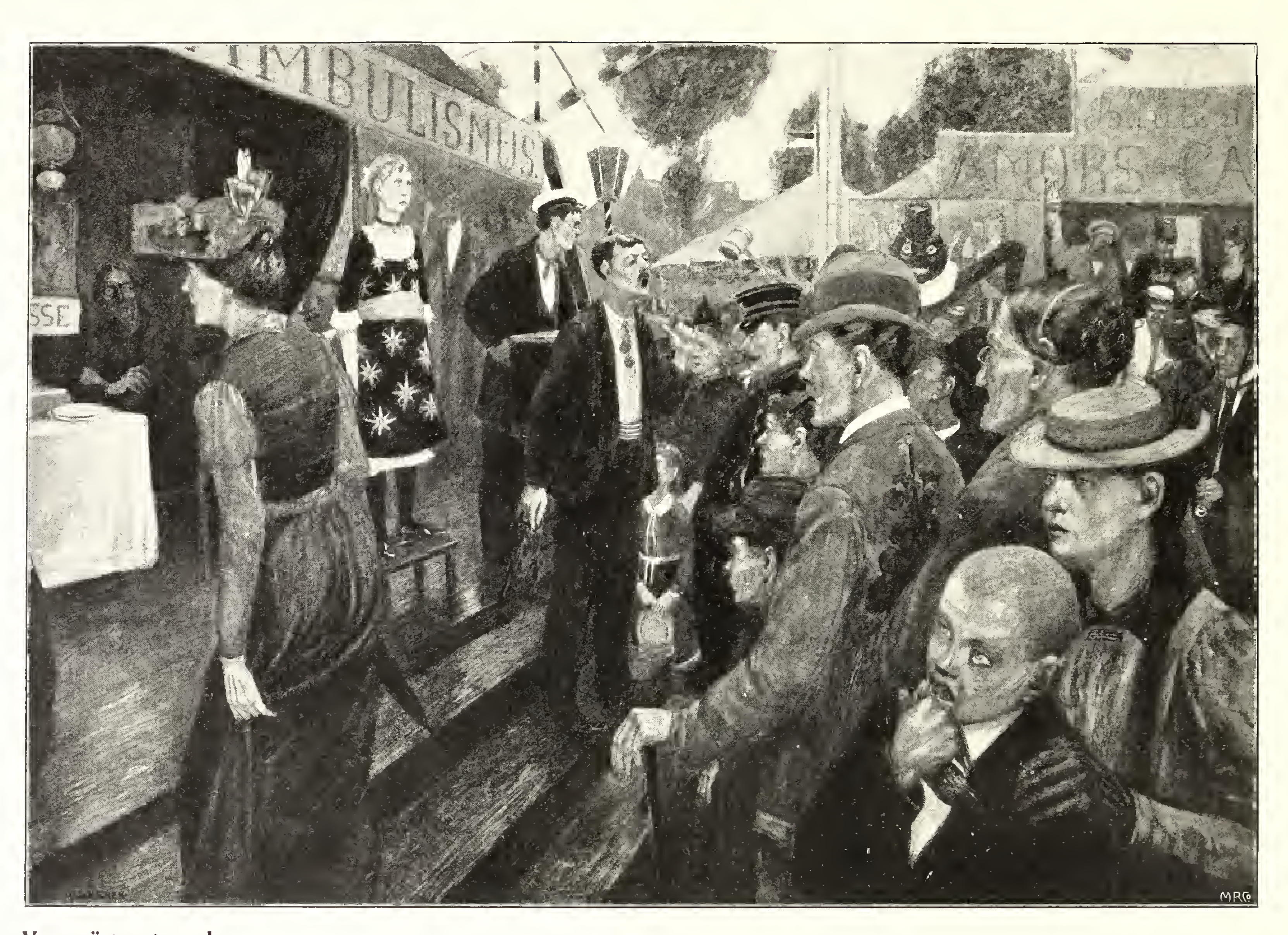
Ist dies die Freude eines großstädtisch Gesinnten am rüstigen Umsichgreifen weltstädtischer Betriebsamkeit, oder auch nur die Ironie des Skeptikers gegen ihre Ausartungen? — Oder stehen wir hier vor einem Dokumente des satanisch-bitteren Hohnes eines „Unzeitgemäßen“, vor dem bösgemeinten Aperçu eines gutherzigen Träumers, dem die Trostlosigkeit dieser trivialen und sinnlosen Bauwerke die Nerven behelligt bis zum physischen Schmerz? — Ist hier nicht eher als Freude an der Wirklichkeit Vorwurf, schwere ethische Anklage? — Aber gehen wir weiter, folgen wir Baluschek tiefer in das seltsame Zwischenreich seiner Stimmungen, dringen wir ein in seine Welt des Alltags, der Verlorenen, der Verlassenheit und des unheilbaren Jammers, der seine eigenen Wunden nicht kennt und mit blödem, glücklichem Lächeln ein Leben verbringt, das hundertmal unwürdiger ist, als das des Räubers oder der schillernden Dirne, die sich auf dröhnenden Brettern, umrauscht von der wilden Buntheit ihrer Kostüme, zu Tode rast.

Freude an der Wirklichkeit kann dionysische Freude an ihrem Gefährlichen, an ihren bunten, lustigen Abgründen sein, die sie für jeden offen hält, der seine Enttäuschungen nicht verschmerzen kann und von der Lust das Glück begehrt, welches ihm das Leben versagt.

Mit den entsprechenden künstlerischen Gesinnungen könnte ein moderner Maskenball gemalt werden, wie nur je ein Bacchanal der Antike oder der Renaissance. Was die rhythmische Bewegung an Gesten entfesselt, die lustverlangenden und von bunten Gewändern umprahlten Leibern ihren Sinn geben, was sich an einzelnen Gruppen ausschneiden, an lebencharakterisierenden Momenten da erhaschen läßt, das wissen wir aus der Betrachtung zahlreicher neuzeitlicher Kunstschöpfungen, zu denen die modernen Franzosen nicht das kleinste Kontingent gestellt haben.

Ein Verherrlicher des Weibes und Verkünder sinnlicher Mysterien gleich ihnen ist Baluschek keineswegs. Denn Berlin ist auch nicht Paris und in gewissen Tanzlokalen unserer Reichshauptstadt bewegt sich selbst das Laster mit einer steifrückigen und ungraziösen Würde, mit einer Art von geschäftsmäßigem und arbeitsamem Ernst, der leichtere und südlichere Naturen zum Lachen reizt.

Baluschek, der seinem Temperamente nach durchaus schwer und nordisch ist, bringt es hier nicht zur Satire, aber was er gibt, wiederum sein psychologischer, aus einer schwer zu definierenden Zwischenstimmung heraus konstatierender Naturalismus ist fast mehr. Er raubt der Gesamterscheinung unseres Künstlers die artistischen Valeurs, um ihm dafür ein erhebliches Plus an ethisch-philosophischer Qualität zuzulegen.



Vergnügungspark



Von einem Maskenfeste gibt er nur den kläglichen „Schluß“.

Die ganze Eitelkeit der gewaltsamen Amüsierbemühungen verkörpert sich ihm in dieser Szene, wo eine übernächtige Gesellschaft trivialer Personen, deren Armseligkeit durch die Maskenkostüme noch dick unterstrichen wird, sich zur Garderobe drängt. Zwei bis zum Stumpfsinn betrunkene Frauen, die eine von einem befrackten Kellner mühsam gestützt, die andere umarmt von einem kahlköpfigen Lebemann, der außerhalb seines Vergnügungslebens in Ellenwaren oder Zigarren reisen mag, lenken vorzüglich den Blick auf sich. Im „Simplizissimus“ (I. 48.) hat Th. Th. Heine auch einmal eine Maskenball-Illustration gebracht, die eine recht interessante Parallele zu diesem Bilde abgibt. Dort die primitive, undifferenzierte Sinnlichkeit der behaglichen kleinen Leute mit einem gewissen artistischen Wohlwollen, einer Art freisinniger Gönnerschaft betrachtet. Bei Baluschek aber die Geste eines kalt ergrimmten Menschen, der einer derben, üblen Sache wortlos einen derben Fußtritt gibt. Über den Rahmen hinaus setzt sich diese Darstellung unwillkürlich fort und erweckt die Suggestion sehr schlecht gelüfteter Schlafzimmer. Man sieht diese betrunkenen Frauen und übernächtigen Mannspersonen entkleidet. Dies Bild ist der denkbar stärkste Hinweis auf eine bodensätzige, trostlose und traurige Sinnlichkeit. Es scheint gegen alle Illusionen sexueller Natur geschaffen zu sein, es ist seinem Wesen nach antierotisch. Ein pessimistischer Cynismus spricht aus ihm, der in seiner trocken-konstatierenden Natur sein ethisches Wesen verrät. Es scheint dies ein durchaus modernes Phänomen zu sein, das den Schaffenden früherer Generationen kaum bekannt war, gerade aus der Nüchternheit die denkbar stärksten künstlerischen Sensationen zu gewinnen. Die früheren Ortes an den Künstler gestellte Forderung, sich seinen Gegenständen gegenüber auf kein laues und gleichgültiges Verhalten zu beschränken, sondern ihnen gegenüber im Affekte zu sein, steht hiermit in keinem Widerspruche. Die komplizierten Seelenvorgänge, die Baluscheks Verhältnis zu dem Gebiete seiner Darstellungen ausmachen, liegen deutlich geschieden vor den Niederschriften, die er von ihnen gibt. Gerade hierin beruht seine Meisterschaft, seine Objektivität. Eigenartige, seelische Hemmungen des Künstlers der darzustellenden Welt gegenüber helfen fast stets seinen Standpunkt zu ihr herauszubilden und werden für sein Schaffen charakteristisch. Nur in Ausnahmefällen, nämlich dort, wo sie die einheitliche Signatur des Schaffens verwischen, schiefe Perspektiven und baroke Verschnörkelungen hervorbringen, werden diese Hemmungen zum Verhängnis. Baluscheks „Hemmung“ aber, die hier natürlich keinen Tadel umschließt, gibt ihm erst seine Eigenart, verleiht seinem Stil die seltsame, monotone Trockenheit, das künstlerisch wirkende Nüchterne und Triviale, aus welchem wir wohl mit Recht den Schluß ziehen dürfen, es finde sich im Seelenleben des Künstlers selbst vieles von jenen Stimmungen, die er so bewegend in ihrem ganzen Jammer zu gestalten weiß. Die dumpfe Armseligkeit der Baluschekschen Welt ist kein Produkt fernstehender kühler Beobachtung. Sie ist tief-innerlich erlebt. Ihr künstlerischer Ausdruck ist die ewige Anklage einer Seele, die vor dem wahren Bilde des Lebens eine schwere Enttäuschung empfangen hat und nun nur noch mit herbster Anstrengung imstande ist, eine einheitliche, künstlerische Illusion gegen diese Wirklichkeitseindrücke ins Treffen zu rufen und mit Energie festzuhalten.

Man darf diesen letzten Satz nun nicht so auffassen, als sei Baluschek bestrebt, seinen Arbeiten, wo sie über den trocken konstatierenden Naturalismus hinausgehen, absichtlich einen mystischen, illusionistisch-bizarren Zug zu geben, und doch ist dieser Zug bei seinen Arbeiten so unverkennbar. Der Charakteristiker, der die Wirklichkeit in ihrer ganzen Tiefe, in ihrer ganzen Banalität zu fassen weiß, ist eben als Künstler unwillkürlich mehr Metaphysiker, als der Phantast, sein Schaffen wirkt in dieser absolut nackten Auffassung des Realen symbolischer, als das des Symbolisten.

Um diese schwierigen und letzten Wirkungen erzielen zu können, heißt es allerdings empfinden, was an den Dingen und an den Vorgängen das ist, was sie isoliert von allen menschlichen, stimmungsgemäß schwankenden Beziehungen so krass hinstellt. Baluschek hat diese Empfindung für die Momente, wo die Dinge tief aus ihren letzten Tiefen von sich selbst und für sich selbst reden in hohem Grade. Er weiß sie dann meisterhaft im entsprechenden Lichte, im einzig möglichen Raumausschnitt, in der einzig überzeugenden Anordnung so zu geben, wie sie sich ihm offenbarten, so, wie sie sich dem bloßen Eindruckskünstler nicht offenbaren können. Baluschek ist bis hinab zu den Titeln, die er seinen Schöpfungen gibt, in der angedeuteten Weise charakteristisch. Eine Arbeit, mit dem grell sachlichen Titel „Kunstpersonal“ enthüllt uns ganze Welten dieser letzten, fast grauenvollen Lebensmystik, die uns um so tiefer berührt, je billiger wir selbst sie haben können. Sie ist so alltäglich. Wer einmal wirklich mit den Augen unseres Künsters sehen gelernt hat, dem wird sie auf Schritt und Tritt begegnen. Sie wird ihn an jedem Ort und jeder leichten, oberflächlichen Stimmung zum Trotze ihre dunkle Frage stellen und ihn nie und nirgends mehr loslassen. Es ist, als



In der Mansarde

spräche aus dieser mystischen Note die letzte Verzweiflung, welche das Dasein als Dasein, als schauerliches, unlösbares Rätsel mit sich herumträgt, so wie wir die klägliche Form des beinernen Schädels unter unseren blühenden und lebensvollen Gesichtern.

Baluscheks „Kunstpersonal“ gibt einen Raumausschnitt aus irgendeinem kleinen Berliner Variété. Auf einer Estrade zehn geschminkte, geputzte, dekolletierte und parfümierte Mädchen. Hier ist alles, was diese Existenzen in ihrer grellen Trostlosigkeit zu offenbaren vermag, zum Ausdruck gekommen. Es ist jede Deutung, jedes Hinzutun versöhnender, die Objektivität ausschaltender Momente unterblieben. Diese Wesen hat die künstlerische Darstellung nicht entsinnlicht, nicht abstrakt gemacht, aber so, wie sie gesehen sind, ist ihre Fleischlichkeit nicht mehr die der Bibel, der Prediger und der Dichter, sondern die des Metzgerladens, des Bordells, des Hospitals. Da hängen Arme über die drapierte Brüstung, da wallen Haare und paradieren Brüste in wunderlichen Korsagen, und wen das alles bezaubern, zum Dasein verführen möchte, der blicke links an die Wand, wo neben einer Tafel, welche die Preise der Getränke angibt, eine andere zu sehen ist, aus welcher, gerade noch lesbar, das Wort „Warnung“ hervortritt. Zu Häupten dieser banalen Sphinxe wirft ein Spiegel das öde Bild des öden Saales zurück, hängt die leuchtende Kugel einer unbeteiligten Bogenlampe neben der Gipsbüste des Kaisers Wilhelms des Großen. Außer dieser patriotischen Erinnerung führen zwei, jedenfalls imitierte Palmen ein hektisch-grelles Scheinleben in diesem Raume, dessen leere Stühle und Tische wie für Bewohner einer besseren Welt freigehalten scheinen, die wohl allein den ganzen Jammer und die bizarre Wunderlichkeit dieses Stückes Alltag würdigen könnten. Anstatt irgend eines solchen idealen Zuschauers steht ganz im Vordergrunde ein befrackter Zwerg. Der Satanismus einer solchen Kunst ist mehr als funkelnde Phrase, er umschließt als Stimmung ein psychologisches Problem, welches viel zu hohe Anforderungen an die Kraft dessen stellt, der es erlebt, als daß es heute schon von vielen mitempfunden, geschweige denn gelöst werden könnte.

Der psychisch-vertiefte Naturalismus des Künstlers läßt sich vielleicht noch näher definieren, wenn wir ein weiteres seiner Werke mit in die Betrachtung

ziehen. Es heißt „Die Betrunkene", und es erhellt uns die hier in Betracht kommende Eigenart seines Schaffens besonders klar, wenn wir es mit dem Ausschnitte aus einem anderen Milieu vergleichen, den er „Vergnügungspark" betitelt hat. Verweilen wir zunächst bei dem letztgenannten.

Die Menge, die von je dunkler Kulte bedurfte, Religionen nötig hatte, vom Fetischismus Innerafrikas bis zur Verehrung weit differenzierterer Idole, um nur irgendwie die dunklen Verwirrungen und Ahnungen der Seele, Derivate ihres Leidens, erklärt zu fühlen, findet auch bei ihren Festen und Belustigungen Gelegenheit zur Befriedigung dieses eigentümlichen metaphysischen Bedürfnisses. Die letzten Fragen der modernen Wissenschaft treiben da ihre volkstümlichen Ableger, um diesem Bedürfnis gerecht zu werden.

Unter der Devise „Somnambulismus" tritt da buntscheckig vermummt, karikiert, der Volksseele ihr eigenes Leid gegenüber. Vor der modernen Jahrmarktsbude, die so gut wie die Eichen von Dodona und die Grotten von Delphi Erklärung, Erlösung, Enträtselung verheißt, drängt sich das Publikum fast wie eine Gemeinde.

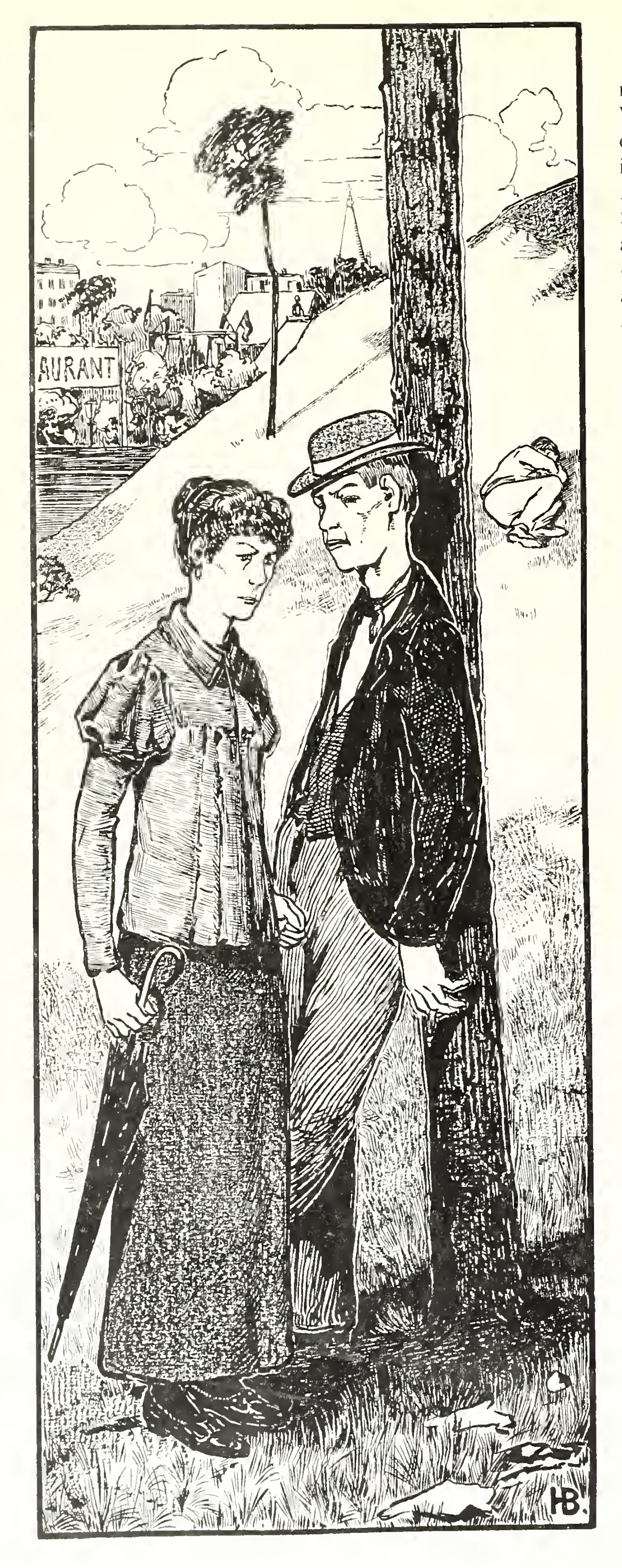
Die alte Priesterwürde, die ehedem mit Ehren ausgezeichnet und mit goldenen Weihgeschenken belohnt wurde, liegt nun in den Händen vertrockneter und vom Leben verwüsteter Geschöpfe. Eine bebrillte Alte mit derbknochigen Händen sitzt sibyllenhaft an der Kasse. Auf einem niedrigen Podium steht ein schlechtgenährtes, mit einem Sternengewande geschmücktes Mädel, und auf den Stufen, die zu der Schaustellung emporführen, kräht ein asthmatischer, magerer Rekommandeur dem Volke die Verheißung der Wunder ins Gesicht.

Ja, man möchte hier das „Wunderbare" erleben, das, was lockt, und was man dennoch fürchtet, wie den Tod, an den im Grunde niemand glaubt, vor den Bier, Tabak und lärmende Musik eine breite, illusionistische Kulisse schieben müssen. Weiß dieses Volk, daß es hier dumpf und befangen seinem eigenen Leide gegenübersteht? Blöd, entgeistert starren alle diese nackten, wunderverlangenden Gesichter nach der Bühne. Es ist, als lebe in allen diesen Köpfen doch ganz tief drinnen eine dunkle, beunruhigende Ahnung — und, mitten aus ihrer Menge, sie alle überragend, taucht grinsend ein Kürbiskopf mit weitgespaltenem, fletschendem Maul und kreisrunden Augen. Diese groteske, vermummte Jahrmarktsperson mit dem zu kleinen Zylinderhut und der mächtigen weißen Halskrause wirkt hier so schauerlich bizarr, wie nur irgend ein unbeabsichtigtes Symbol: Sie lauert grinsend und wissend über dieser dumpfen, guten Menge. Es ist, als könne sie schon im nächsten Augenblick mit ihrem übertrieben langen Arm und ihren wüsten Krallenfingern einen dieser Andächtigen herausgreifen und am Kragen aus diesem widerspruchsvollen Jahrmarktsgewühl hinwegschwenken — in ein stilles Haus mit langen, sonnigen Korridoren, in eine hübsche, gummigepolsterte Isolierzelle.

Was im „Vergnügungspark" der „Somnambulismus", ist in dem Bilde „Die Betrunkene" eine andere Sensation, ein alltäglicheres „Wunderbare", zu dem die Seele des Volkes noch interessierter, noch gepackter Stellung nehmen muß: Der Alkohol-



Kriegerverein Düppel



rausch. — Hier hat er das Hirn einer alten Vettel umnebelt, die hilflos, aber mit stupid zufriedenem Gesichte einen Baum umklammert. Baluschek ist auf diesem Bilde als Physiognomiker von einer Meisterschaft, der ich im Augenblicke nichts an die Seite zu stellen weiß. Die Sensationen, welche diese alte Trunkenboldin auslöst, sprechen sich auf jedem der Gesichter der Umstehenden in einer anderen, aber immer unheimlich scharf charakteristischen Weise aus, so scharf, daß alle diese Ausdrucksmomente wieder auf die Hauptfigur den Eindruck vertiefend, charakterisierend zurückwirken. Psychisches tritt hier zum Greifen anschaulich durch die Hülle der bildendkünstlerischen Form hindurch. Dunkle Menschen und keimende Schicksale werden hell beleuchtet von einem alltäglichen, großstädtischen Straßenereignis, das für den oberflächlichen Sinn so ganz und gar ohne Beziehung zu den Lebenstiefen ist. — Und doch, wie nahe sind wir hier wieder dem schauerlichen Abgrunde, dessen Nacht um so schwärzer gähnt, je üppigere Traumguirlanden die idealistische Phantasie über ihn ausspannt.

Man sehe den Blick, die Haltung des Körpers und des rechten Armes, mit der ein halbwüchsiger Bursche ohne Hut dies Ereignis erlebt. Etwas starres, fasziniertes liegt in diesem Ausdruck, eine Anspannung, der im nächsten Augenblicke ein epileptischer Anfall folgen könnte. Der Anblick des Niederganges hat da einen Organismus, in welchem alle Keime des Todes zum Aufgehen bereit liegen, mächtig ergriffen. Wie hier, so schweben auch über dem Bilde „In der Mansarde“ die dunklen Schatten des Schicksals. Hier sind es drei junge Mädchen, die ein dämmeriger Wintermorgen bei einer starren und traurigen Ernüchterung überrascht. Nichts ist von der Lust und von den Illusionen der vorangegangenen Nacht geblieben, als schmerzliche Müdigkeit und irgendeine dunkel quälende Ahnung, wie sie besonders deutlich aus Haltung und Blick der einen Gestalt im Vordergrunde links erkennbar wird.

Bei seiner mangelnden Begabung zu gewollt-illusionistischem Kunstschaffen — von ihr wird später noch zu handeln sein — und bei der hervorragenden Fähigkeit seines Auges, die schmerzlichen und ungelösten Zustände des menschlichen Daseins in ihrer erschütternden Wahrhaftigkeit zu erfassen, wäre Baluschek nun der Gefahr einer einseitig pessimistischen Kunst sehr ausgesetzt, böte ihm nicht sein Darstellungsgebiet selbst auch solche Stoffe, welche sich an freundlichere und freudigere Empfindungssphären

---

„Sie“ zu „Ihm“:

Wo soll ick't denn her nehm'n! Jestern haste erst fufssich Fennje jekriecht — un nu willste wieder zwee Jroschen!



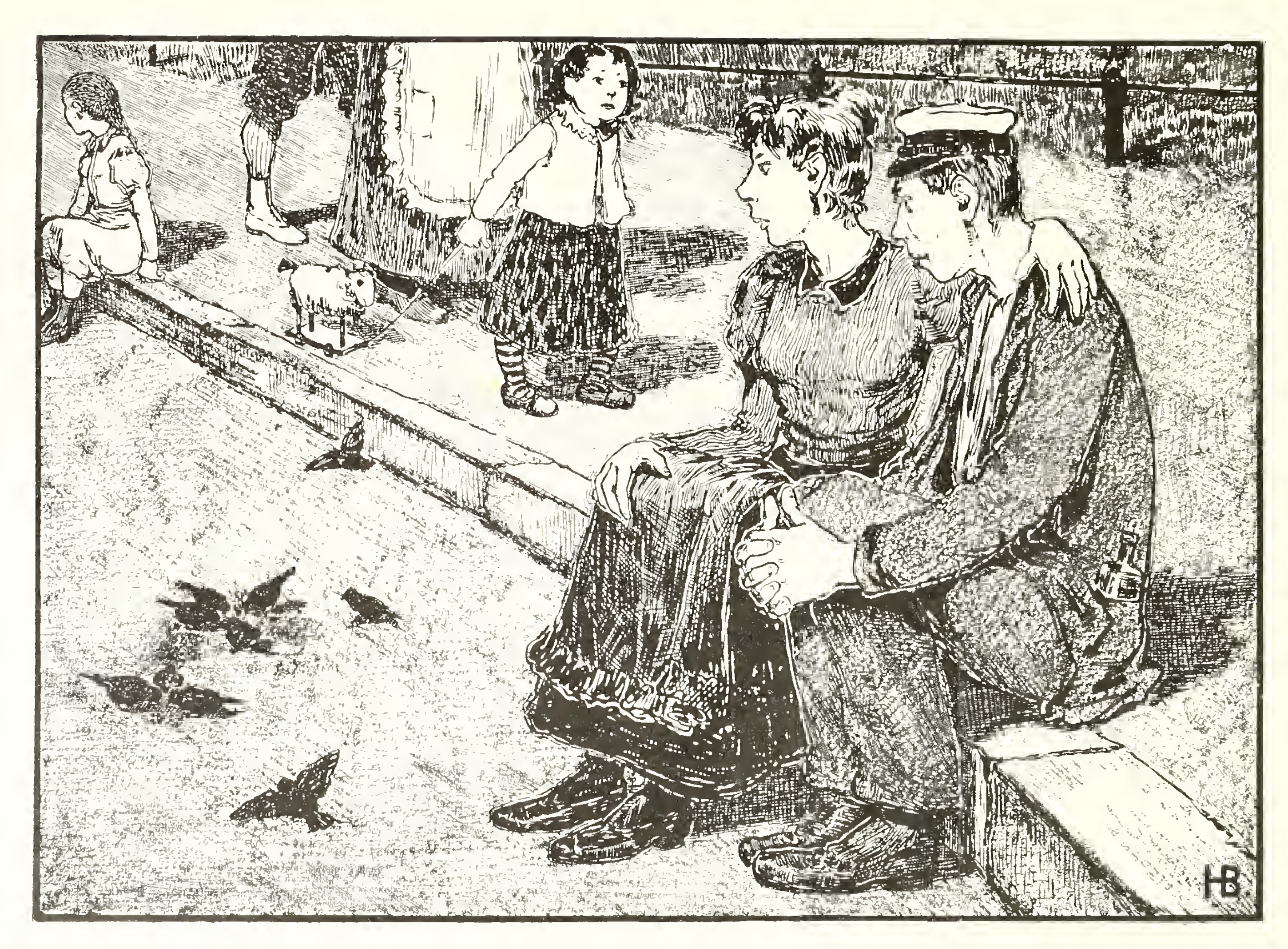


Schluß



HB





Sie säen nicht — aber sie ernten



wenden. Sind doch Baluscheks Vorstadtleute bei allem Elend, wie es die großstädtischen Kämpfe an den weniger differenzierten Menschen herantragen, ein derber, von Hause aus urgesunder Menschenschlag. Die Kulturgifte — Kultur ist oft gerade für den robustesten, blutreichsten Organismus am ehesten von Giftwirkung — haben dies Völkchen noch nicht lange genug in Arbeit gehabt, um ihm etwa die zwar markante, aber trostlose Physiognomie von Withechapel zu geben. Dazu haben diese Märker noch zu viel rustikale, derbe Widerstandskraft in sich, einen waffentüchtigen und treffsicheren Mutterwitz und ein auch in kleinen Verhältnissen zufriedenes Daseinsbehagen, dessen urwüchsige Drolligkeit mit ihren lebhaften Äußerungen ja weltbekannt ist. So kalt, mit so herber Verachtung der Meister die Nachtseiten im Leben seiner Klienten niederschreibt, so warm und liebevoll teilt er ihre schüchternen Freuden und so behaglich schildert er ihr gesundes Vergnügungsleben. Auch hier bleibt er immer charakteristisch und unerbittlich.

Sein Bild „Hier können Familien Kaffee kochen" mag dies beweisen und ein weiterer Beleg für seine Kunst als Physiognomiker sein. Auch zu dieser behaglichen Sonntagnachmittagsszene haben seine Menschen ihr Menschliches mitgebracht, den Ausdruck ihrer tiefen, unbewußten Leiden am Dasein, ihre Häßlichkeit und ihre Sorgenfalten.

Daß der scharfe Beobachter vor der hier und anderwärts naheliegenden Gefahr, ins Sentimentale zu verfallen, bewahrt ist, braucht wohl kaum besonders betont zu werden. Stimmungmachende Kunst ist nach keiner Seite hin Baluscheks Sache. Gerade durch die nüchterne Sachlichkeit, mit welcher er an die Lösung seiner Aufgabe herantritt, sobald sich in ihm alle Elemente derselben zu einem harmonischen Ganzen vereinigt haben, erreicht er unwillkürlich das, was dem bewußten Ringen so mancher weniger Begabten sich niemals gibt: Den zarten, hauchfeinen Reiz eines durch alle Härte und Derbheit der Mache wie des Stoffes hindurch wirkenden Seelischen.

Nichts von der ebenso aufdringlichen als leeren Poesie des Alltags in Blättern von der Art desjenigen z. B., dem er die naive und in ihrer schlichten Art so völlig ausreichende Unterschrift gegeben hat:

„Weeste Muttaken, nee — det is doch zu scheen, nach die Arbeet so in de Natur spazieren jehn!" —

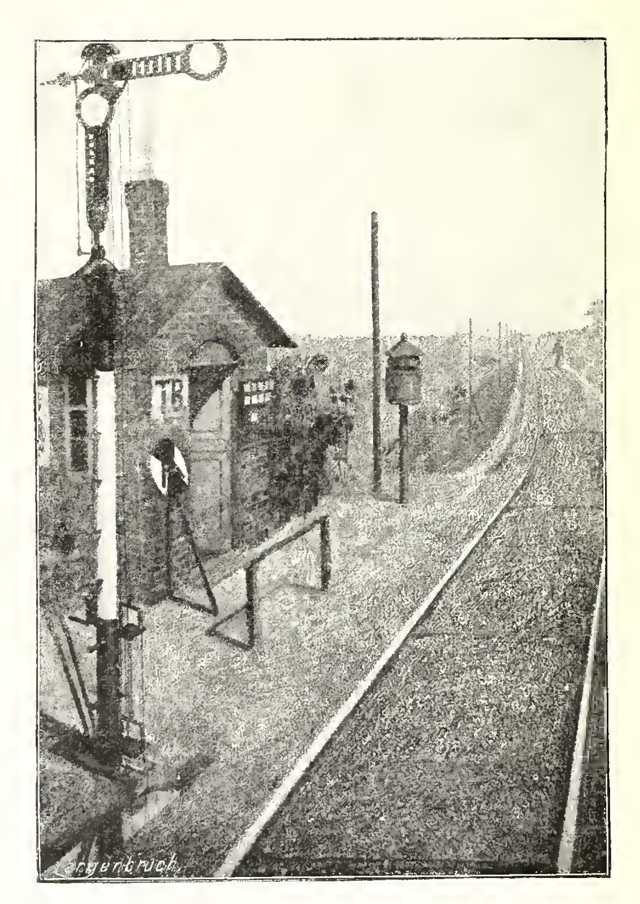
Ein Arbeitsmann, der nach Feierabend die vor gelbem Abendhimmel sichtbaren Fabrikgebäude verlassen hat, um nun, sein Jüngstes auf dem Arme, die magere, ernsthafte Frau hinter sich, einen dürftigen Wiesenabhang hinaufschreitet. Hier ist jeder Zug dem Leben nachgeschrieben, ohne die mindeste Pose, ohne ein anderes Empfinden, als das einer leisen Rührung über sein gewaltiges und ewiges Rechtbehalten. Diese beiden Menschen, die sich von der bizarren, bedrohlichen Silhouette der Industrie-Bauwerke loslösen wie von allem, was alles Menschentum mit Gefahr bedroht, tragen ihre kleine Zufriedenheit und ihr mannigfachen Sorgen abgerungenes Glück demütig in den Abend hinaus, mit demselben gefaßten lächelnden Lebensernst, dem wir auf vielen Blättern Baluscheks wieder begegnen.

„Sie säen nicht, — aber sie ernten." — Die Spatzen nämlich. Ein Stück Straßendamm mit einer Schar dieser sorglosen Vögel, und am Randstein, nachdenklich ihr Flattern und Hüpfen beobachtend, „Er", die Hände um die zusammengestemmten Kniee gefaltet, „Sie", den Arm über seiner Schulter, ein junges Proletarierpärchen, — selber wie zwei arme, unwissende Spatzen. —

Was Baluschek bei der Behandlung dieses und ähnlicher Sujets der Gefahr, ans Sentimentale zu streifen, ausbiegen läßt, ist dasselbe Element seiner Kunst, welches ihr andererseits das Schneidend-Satirische, Tragisch-Erregte und Erregende benimmt. Seine Illustration ist überall mehr Genre, mehr aus dem Anreiz durch das Gegenständliche entsprungen, als daß sie jenes souveräne Schalten und Walten mit den Dingen und Formen durchführte, wie es z. B. Th. Th. Heine zugunsten der Ausführung komplizierter Absichten vollbringt, die beinahe stets etwas Literarisches haben. Malerische Tätigkeit und illustrative ist denn auch bei Baluschek keineswegs durch eine so scharfe Grenze voneinander geschieden, wie im Schaffen des Münchener Künstlers. Wir haben gesehen, daß Baluscheks Gemälde bereits dieselbe Welt behandeln, ja, ihrem psychischen Gehalte nach ausschöpfen, in welcher er uns dann in seinen Zeichnungen wie auf Streifzügen durch das östliche und nördliche Berlin umherführt. Keine Welt von Sonntagsempfindungen, von tröstenden Visionen und schwer der düsteren Wirklichkeit abgerungenen Offenbarungen weltfremder Schönheit baut er träumend über diejenige hinaus, an die ihn ein reich gewirktes Band von Empfindungen in einer schicksalhaften Weise fesselt, und es ist dabei, als habe er sich gegen seine so zeitcharakteristische Vorstadtwelt gelegentlich heftig zur Wehr gesetzt: Er hat Dokumente illusionistisch-märchenhaften Empfindens sich abgezwungen, seiner herben und schweren Natur abgetrotzt, welcher diese leichten Bewegungen gar nicht anstehen. Stoffe, wie er sie auf diesen Blättern behandelt, verlieren durch seine Art zu sehen und durch die an anderen Stellen so günstig mithelfende Härte seiner Technik alles, was sie für uns reizend machen könnten. Sie sind leer und lassen leer. Da ist Baluschek ein anderer,

wenn es gilt, den unerbittlichen stumpfen Ernst der Arbeit zu schildern, und gegenüber Werken wie seinen „Kohlenfuhren“, seinem „Lastzug“ u. ä. hält man ihm diese illusionistischen Exkursionen gern zugut. Meister ist Baluschek überall dort, wo sein schweres, monumentales Empfinden einen ihm völlig ebenbürtigen Stoff findet; eigenartiger Meister ist er dort, wo dies Empfinden minder „bedeutende“, aber moderne, zeitcharakteristische Stoffe belebt und aus dem Kontraste der für leicht und belanglos gehaltenen Wirklichkeit und der ernsten Lebenstiefe, die sie plötzlich beleuchtet, jene spezifisch Baluscheksche Wirkung erzielt, die uns abstößt und anzieht und uns schließlich seine Auffassung der dargestellten Wirklichkeit als die einzig mögliche erscheinen läßt, uns dauernd mit dem Leben, das er darstellt, befreundet. Ohne den Alltag romantisch zu verklären, weiß uns der Künstler ihn so zu zeigen, daß wir mit ihm versöhnt sind. Wir schätzen ihn selbst höher und die Stunden erhöhten geistigen Genusses, die uns über ihn hinaus vergönnt sind. Dies ist eine Wirkung, welche sonst nur die lebensernste, pessimistisch-humane Dichtung der modernen Skandinavier und Slawen auf uns neuere Deutsche ausübt. — Wie angedeutet, Baluschek hat außer seinem Berliner Vorstadtgenre noch ein Stoffgebiet, ein an sich bedeutenderes und allgemeineres, welches seinem tiefsten künstlerischen Wesen vielleicht am meisten entspricht, bei dessen Behandlung er seine reichen Fähigkeiten am freudigsten ausleben mag. Es ist eine Welt von hoher symbolischer Bedeutung für den modernen Menschen im allgemeinen und für den modernen Künstler Baluschek im besonderen. Der moderne Mensch, der moderne Künstler haben beide zu nichts ein eigentümlicheres und variableres Verhältnis als zu den Illusionen. Jahrhunderte, Jahrtausende haben mit ihnen gelebt und sind nicht nur gut mit ihnen ausgekommen, mehr — sie haben von ihnen immer wieder erneuten Lebensmut, Kraft und Ausdauer zu neuem energischem Ringen und Streben bezogen. Heute aber droht ein amusisches Zeitalter den voraufgegangenen musischen zu folgen. Ein Zeitalter der exakten Wissenschaft und der Praxis will die religiös und dichterisch belebte Vergangenheit ablösen. — Auf so vieles, was sich sonst in Meditation, hoffenden Traum und tröstenden Gedanken, in ideale Antriebe jeder Art umsetzte, folgt heute unter dem ehernen Drucke materiell-physischer Notwendigkeiten eine rasche physiologische Reaktion, die keine Zeit, keine Muße läßt zu den musischen Dingen einer illusionistischen Geistigkeit. Die Nerven sind zum Schlagwort, zum Leiden, zum Problem unserer Ära geworden. Bis zum Zerreißen angespannt in einem täglichen Kampfe, sei es um die nackte physische Existenz, sei es um jene innere Würde der Persönlichkeit des einzelnen, die unter einer Mehrheit vorwiegend praktisch Denkender stets der Gefahr vernunftgefährdender Demütigungen ausgesetzt ist, bedürfen sie realer Ausspannung, faktischer Erleichterung. Hier genügt nicht mehr das elektrische Fluidum erhabener Bilder und funkelnder Gedankengänge, genügen nicht mehr die schöngeistigen Tagebücher und Korrespondenzen einer Zeit, in welcher die geistige Persönlichkeit sich weniger ihrer Haut zu wehren hatte als heute. — Wie denn aber die Entwicklung für alles, was sie vernichtet, einen Ersatz in Tausend und aber Tausend neuen Keimen bietet, und für einen dahingenommenen alten Trost einen neuen schenkt, — heute vorwiegend eine Entwicklung der Realitäten, — bietet sie unserer Sehnsucht, unserem Ungenügen am alltäglichen Milieu auch die denkbar realste Befriedigungsmöglichkeit. Aus den Wirbeln unseres an unüberwindlichen Schranken strandenden Denkens, aus dem hastigen und gierigen Ringen des Erwerbslebens und aus der Fülle gewaltiger Probleme, die im Schoße des modernen, großstädtischen Lebens tagtäglich vor uns auftaumeln, reißt uns der Eilzug.

Im Zeitalter des Verkehrs ist es kein Wunder, daß die Eisenbahn dem Künstler zum Symbol alles



Auf der Strecke



Nachtbild



dessen wird, was ihn aus der Gegenwart hinaustragen möchte, der er so seltsam geteilt gegenübersteht. Baluschek allen voran bedarf des motorischen Ideales, dem wir auch bei anderen Künstlern dieser Betrachtungsreihe in anderer Ausprägung begegnen werden. Wohl freut er sich mit den Fröhlichen und zeigt uns seine Vorstädter bei Tanz und Lustbarkeit, bei Sonntagsausflügen und in der stillen Beschaulichkeit eines schwer erkämpften Genügens; aber der Momente sind zahlreiche, wo wir die Gifte der Evolution mit diesem ursprünglich gesunden Volkskörper zugleich sein Herz angreifen sehen, das so sehr mit diesem Menschenschlage fühlt. Wie mystisch-freudige, heimliche Gewißheit vermag alles, was auf den Fernverkehr Bezug hat, die von der Gegenwart gequälten Augen zu erfüllen.

Die Berliner Sezessions-Ausstellung von 1904 zeigte Baluscheks Können und Wollen als Eisenbahndarsteller auf gereifter Höhe. Dem Bilde „Der Bahnhof" sind alle die Einzelstudien und einzelnen Ansätze zur Bewältigung des großartigen Themas vorausgegangen, die nötig waren, schließlich die Zusammenfassung aller hierhergehörigen Empfindungskomplexe in eine so gewaltig wirkende Einheit zu erlauben. Es ist ein Wagestück sondergleichen, das dem Künstler hier gelungen ist: Das vollständige Panorama einer Bahnhofsanlage so zu geben, daß weit über eine sachlich-gründliche Schilderung hinaus, die Stimmung des Darstellungsobjekts deutlich in uns laut wird, und alle die Empfindungen in uns zu reden beginnen, wie sie beim Anblick dieser Verkehrsszenen in der Wirklichkeit in uns entstehen. Die geheimnisvoll einander kreuzenden, dann wieder in strenger Symmetrie einander parallel laufenden Schienenstränge heften unser Gefühl an die glatten, spiegelnden Glanzlichter ihres Stahles und führen es weit hinaus in die fernen und fremden Ebenen, die sich zwischen den Städten ausbreiten.

Maschinen brausen mit roten Laternenaugen, umflort von weißem, sprühendem Dampfe, auf uns zu, hinter sich her den endlosen Wagenpark schleppend, erfüllt von Hoffnungen und von Leiden, von Schicksalen — von Menschen. —

Im erhöhten Kastell der Wechselstation scheint ein einsamer, entschlossener, tödlich-hart zusammengeballter Wille dies reizvoll wirre Chaos zu regieren. Er verweist einsame Maschinen auf Nebengeleise und geleitet Rangierzüge sicher hin und her in diesem Getümmel der Kräfte. Irgend etwas verbindet ihn mit den dumpfglühenden Bogenlampen in der Ferne vor Lagerhäusern und Kohlenschuppen, und wie treue, an mächtige Beschwörungen gefesselte Dämonen kauern seine Diener, glühende Wechsellaternen, da und dort zwischen den Geleisen. Perspektivisch erhöht über dem Ganzen stehen die Lichter und recken sich die Arme der Semaphore. Ganz im Hintergrunde die Einfahrtshalle und fremd, wie von tausendjährigem Leide beronnen, die abendlich graue Silhouette der Großstadt. — Dieser Anblick, wie er von jedem Brückenübergang über einen großstädtischen Bahnkörper genossen werden kann, ergreift stark das Herz, denn, was wir sehen, ist ihm, dieser Verkehrszentrale unseres Individuums, dieser Welt im Kleinen nahe verwandt. Der Künstler aber, in dem dieser Anblick zum erstenmal ein Werk reifen ließ, der ist ein moderner Künstler, ein Künstler, der die feierliche Größe unserer traurigen und unerlösten Zeit herb, wie einen persönlichen Schmerz empfindet.

Unsere Ära wird zu Unrecht oft als ein banales Maschinenzeitalter angesprochen, und wenn ihr der Vorwurf der Banalität, der sich mehr und mehr ausbreitenden Gewöhnlichkeit auch mit Recht gemacht werden könnte, so ist an diesem Übel die Maschine gewiß nicht schuld.

Wo sie eine gewerbliche Übung mechanisiert, gibt sie das Gehirn frei, und überall, wo sie im Dienste des Verkehrs oder gar der von praktischen Zwecken losgelösten Bewegung steht, vermittelt sie neue Reize und Empfindungen, umhegt sie eine ganze Welt eigenartigster Poesie. Sie zu empfinden, verlangt freilich den Blick fürs Leben und eine gewisse Freude an den Wandlungen, die es hervorbringt, eine Freude, die immer den der menschlichen Natur eigentümlichen konservativen und behaglichen Seiten abgerungen werden muß.

Von der Eisenbahn handelnd, zu der unser Künstler als Empfinder und als Darsteller die innigsten Beziehungen hat, erinnern wir uns vielleicht mit Nutzen an einiges, was eingangs ausgeführt wurde. Wir haben dort gesehen, wie in den Schlagworten: Großstadtkunst, Heimatkunst zwei in unserer Zeit wirksame Momente, ein aktives und ein reaktives, einander gleichsam entgegentreten. Dies aktive und reaktive, zustimmende und ablehnende Verhalten dem Zeitcharakteristischen gegenüber finden wir von der Künstlerpersönlichkeit Baluscheks in eins umschlossen, wo er uns die in voller Differenzierung begriffene Volksschicht seines Darstellungskreises nicht nur von einer, sondern von den beiden entsprechenden Seiten zeigt, ihre Phänomene künstlerisch-sachlich konstatierend, nachdem sie ihn zuvor aufs heftigste sowohl nach der Seite der Unlust hin, wie nach der der Lust erregt haben. Für Baluschek, diesen Heimatkünstler der Großstadt, ist gerade die Eisenbahn ein Stoffgebiet, wo sich die Teilung seines Wesens, soviel von seiner Eigenart gerade aus ihr erwächst,

bei einem neutralen Gegenstande aufhebt, um den Künstler so noch stärkere, intensivere und dabei allgemeinere Wirkungen gewinnen zu lassen. Die weiten symmetrischen Dämme, welche der moderne Verkehr als Unterlage seiner Schienenstränge durch die Fluren zieht, die Viadukte und Tunnels, die er erfordert, der Zubehör an gleichmäßig einander folgenden Telegraphenmasten und Signalapparaten, Semaphoren u. a. ist eine prosaische Sache nur für den, dessen Empfinden vor der alten, unberührten Landschaft ebensosehr Phrase war, wie sein dégout vor den angeblichen Verheerungen unserer Kulturerfordernisse an den Heiligtümern der Natur.

Baluschek mag seine illustrative Tätigkeit, die diese Veröffentlichung vorführt, empfinden, wie er wohl den Beruf aufgefaßt hatte, dem er sich seinen innersten Neigungen nach am liebsten zugewandt hätte, dem ärztlichen. Die Wunder des menschlichen Organismus, sein sinnvolles Zusammenspielen zu dem gewaltigen Geheimnis des Lebens, und dies Wunder bedroht, ergriffen, verändert von pathologischen Störungen. Dies gesehen mit einem starken Auge und mit einem mildbewegten Herzen, voll des Willens, zu helfen.

Den modernen Evolutionsstigmen eines eigenartigen Volkslebens gegenüber braucht gerade ein Künstler mit dieser ärztlichen Seele ein Gebiet, das ihn innerlich frei läßt, nicht die „Torheiten" von ihm verlangt, von denen nach Nietzsche die größten bei den Mitleidigen geschehen.

Die Nacht kann in der Großstadt bedeutungsvoller empfunden werden, als anderwärts. Ihre wohltätigen Schleier werden da und dort vom Lärm und grellen Lichte dunstgefüllter Lokale und brausender Trottoirs zerrissen. Tausende der verschiedenartigsten Beleuchtungskörper und Ströme bunten Lichts, in denen das Leben verändert, fremd und geheimnisvoller funkelt als je am Tage, wetteifern dann, sie vergessen zu machen, als sei sie ein Schrecknis.

Andere Viertel aber, in denen Arbeit und Verkehr ruhen, liegen tief im kühlen, hüllenden Dunkel. Ein leiser Regen hat sich ergossen und der Asphalt des Fahrdammes schimmert von seiner Nässe. Bei jeder Laterne spiegelt er, während du einsam und über das Leben nachdenkend durch die Strassen schreitest, deine ganze Gestalt, so daß es dir ist, als schwebtest du dunstgespiegelt im leeren Raum. So hat Meister Schwind den Traum Erwins von Steinbach gesehen: Der junge Künstler durch die Pfeilerhalle seines Münsters schwebend, geführt von der Hand eines Engels. Vor Engeln ist man hier so sicher wie vor Gespenstern. Aber auch hier, wo sonst nur Schlaf und entfesselte Begierden herrschen, begegnet uns um diese Stunde das Leben, rollt unsere Zeit langsam heran auf mattglänzenden Schienen.

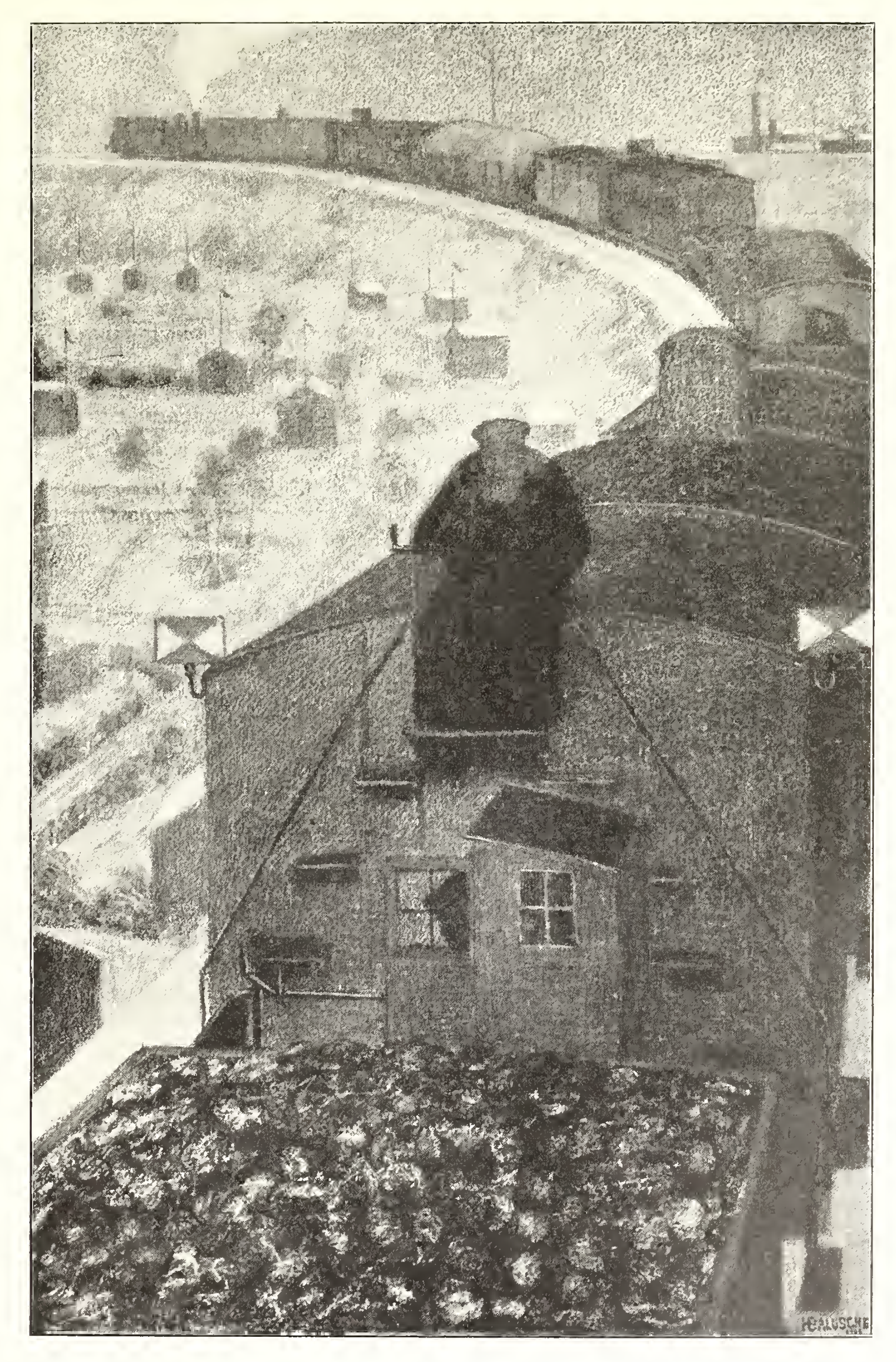
Die Bilder der Wirklichkeit können keine menschliche Brust durchwandeln, ohne aus ihr jene höhere Wahrheit mitzunehmen, an welcher die Bemühungen aller einseitigen Naturalisten von je gestrandet sind. Baluschek beweist seine echte Künstlerschaft durch die Wirkung, die er auch hier einem einfachen, allnächtlichen Stück Leben zu verleihen versteht. Zwischen zwei und drei Uhr jede Nacht rollt ein Kohlenzug durch die leeren Berliner Straßen vom Schlesischen Bahnhof her zur Gasanstalt. Beamte mit brennenden Laternen und Klingeln begleiten ihn und scheinen sein Herannahen in der tiefen Nachtstille wie eine bemerkenswerte, fast feierliche Sache anzukündigen. Wir fühlen das Geheimnis eines maschinellen Organismus vor uns auftauchen, den müde Menschen bedienen, und sehen die Gestalten im Vordergrunde des Trottoirs wie mit einem Staunen das nächtliche Schauspiel betrachten. Auch hier ist nichts als ein Wirklichkeitsausschnitt, ein Stück Natur, aber gesehen, nicht nur durch ein Temperament, sondern von einer Persönlichkeit, die vielerlei Richtungen des Denkens und Fühlens in sich verarbeitet und aus ihnen ein Einheitliches, Wirkendes, eine spezifische geistige Essenz gewonnen hat.

Dies höhere Sein erst macht den Künstler und erhebt ihn über seine Stoffe, über die Wirklichkeit, deren Bilder fremd, verwirrend und quälend sind, solange sie nicht ein Strahl dieses höheren Seins beleuchtet.

Ich habe diese Betrachtung mit der Kritik zweier Schlagworte begonnen und will mit Betrachtungen über ein drittes schließen. Einen eigenartigen psychologischen Naturalismus haben wir bei Baluschek vorgefunden. Es wurde versucht, das Empfinden des Lesers dieser Eigenart nahezubringen, soweit dies durch Worte geschehen kann, die sich von einem affektierten Nachäffen des Bildend-Künstlerischen freihalten wollten. Das beste mögen die beigegebenen Blätter des Meisters selbst gesagt haben. Aber ich kann nicht schließen, ohne durch einige Betrachtungen über das Schlagwort „Naturalismus" den Künstler in seiner Gesamtwesenheit von allem Schlagwortmäßigen und Richtungshaften hinwegzurücken.

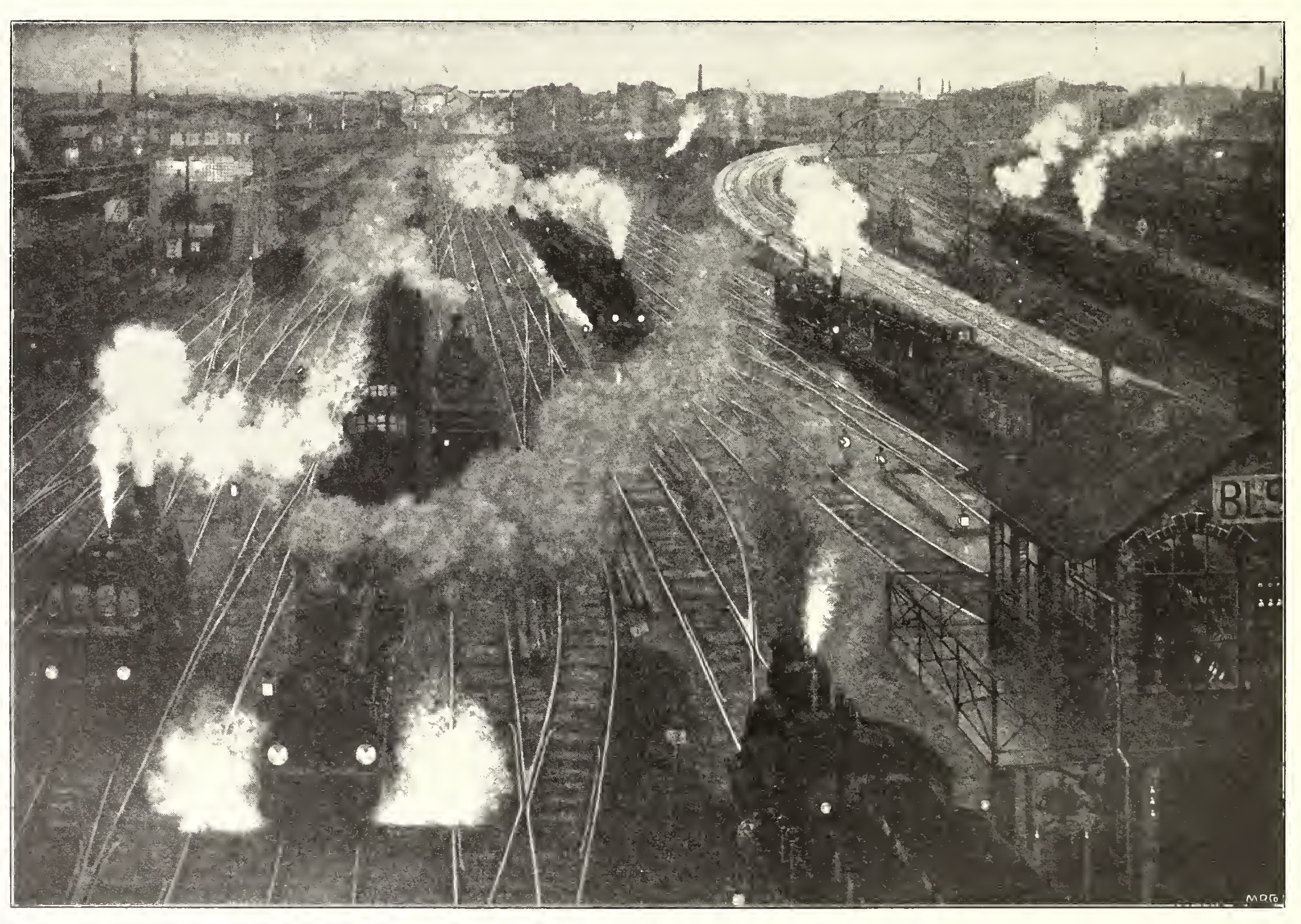
Wo heute von künstlerischem Naturalismus die Rede ist, pflegt meistens Sinn und Wesen der Frage verkannt zu werden, die diesem Thema zugrunde liegt, und dies Verkennen rührt daher, daß es unmöglich ist, sich über den Naturalismus klar zu werden, solange man selbst in seinen Ansichten oder in seiner künstlerischen Übung befangen ist.

Zur Glaubenssache, zur idealen Forderung kann alles gemacht werden, und so dürfen wir uns nicht



Der Lastzug





Der Bahnhof



wundern, daß vom Künstler die absolute Wirklichkeitstreue verlangt wurde und man deren Erzielung durch Kunstmittel für möglich und wünschenswert hielt. Das ganze naturalistische Streben hat gar nichts anderes ergeben können, als je nach der Persönlichkeit variierende, dem Wirklichkeitsbilde bald nähere, bald ferne Werte. Erst wenn man den idealistisch-polemischen Standpunkt des Wirklichkeitsschwärmers verlassen hat und die naturalistische Frage positiv faßt, erkennt man sie als die hochinteressante Frage nach einem wichtigen Verhältnis, dem wichtigsten, das überhaupt gedacht werden kann. Wir sehen im Künstler heute kein fremdartiges, außergewöhnlich organisiertes, oder überirdischer Gaben teilhaftiges Geschöpf mehr. Ihn bewegen keine anderen Gesetze, als wir sie innerhalb aller menschlicher Beziehungen obwaltend finden Sein Seelenleben mag sich rascher in heftigeren und gefährlicheren Formen abspielen, als das der anderen, es ist nur dem Grade, nicht der Art nach vom allgemein Menschlichen unterschieden. So muß denn das allgemein Menschliche auch hinter dem künstlerisch Besonderen und eigenartig Ausgesprochenen gesucht werden, und wir müssen der Frage des Naturalismus gegenüber erkennen, daß es sich hier zunächst um ein Streben handelt, das kein Reservatum des Künstlers oder gar des modernen Künstlers ist. Das Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit, ja, das Problem der Wirklichkeit selbst ist nicht von heute und nicht von gestern. Aus den ernsthaftesten Lebenskämpfen emporgestiegen, genährt von religiösen Zweifeln, hat es sich immer klarer in unseren Denkern objektiviert und es war nicht zu frühe, daß es endlich auch die Kunst ergriff, um deren alte Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit es in dem Momente geschehen war, da diese lähmende Frage auftauchte. Die naturalistische Panik, an welcher unsere zeitgenössische Kunst erkrankt ist, wird sich vorzüglich auch nur wieder durch die beruhigenden und aufklärenden Reden meditativer Geister beschwichtigen lassen, zumal aber durch den Hinweis auf die, welche sie aus eigener Kraft überwanden.

Mensch und Wirklichkeit, letztere hier als die Gesamtheit des von jeher fließenden und nimmer rastenden Weltgeschehens genommen, in welches wir ständig mit verflochten, haben von jeher ihre problematischen, unausgeglichenen Stunden dann erlebt, wenn auf Seiten des Menschen sein inneres Ungenügen, auf Seiten der Wirklichkeit aber ein gewaltiger Überschuss an neugewonnenen Entwicklungen, Mitteln und Formen vorhanden war.

Die Not schafft Kampf und Wachstum der äußeren Dinge. Die vom Kampfe teils Überreizten, teils Erschöpften drückt dann wieder der schwer errungene Besitz, und wäre es nur mit der physiologisch-nervösen Reaktion gegen das Mehr an Lust, welches er ermöglicht. In der Maschine haben wir das beste und nächste Beispiel dieses wunderlichen Verhältnisses täglich vor Augen. Die Not schuf sie und den Menschen, der es noch nicht verstanden hat, ihr eine neue Idealität, ihr eine neue Gruppierung seiner seelischen Atomkomplexe entgegenzusetzen, macht sie zu ihrem tragikomischen Opfer. Die Maschine und ihr Zeitalter ist nicht banal, aber sie finden banale Menschen, die unter Idealität nichts anderes zu verstehen vermögen, als die vagen Träume von vorgestern und so — wenn man die Fülle des Geistigen bedenkt, die jedes neue Entwicklungsphänomen der Außenwelt umschließt — gleichsam bei gedeckten Tafeln elendiglich Hunger leiden müssen.

„Hilf dir selbst!“ lautet das einzig aussichtsvolle Rezept, welches gegen die hier angedeutete Wirklichkeitspanik verabfolgt werden kann.

Wir wollen sehen, in welchen Modifikationen, je nach den einzelnen intellektuellen Klassen, es in Betracht kommt.

Der Mann des Alltags beschäftigt sich heute in seiner Weise viel mehr mit der gefährlichen Wirklichkeitsfrage, als ein oberflächlicher Blick glauben lassen möchte. Seine geistige Energie reicht nicht aus, ihn in den vollen Zwiespalt zwischen Realität und Idealität zu versetzen. Aber er bringt von seinen geistlosen Hantierungen ein dunkles Ungenügen. Er setzt an die Stelle eines neu zu gewinnenden Gegenmittels gegen das viele Wirkliche und Positive, das auf ihn einstürmt, ein Negatives: Das Stimulans. Lärm, Alkohol, Sport, die volkstümlichen Surrogate dessen, was der Geistigere bei seinem Streben nach einem inneren Ausgleich ins Treffen führt.

Der Gebildete unserer Tage, den die alte religiöse Abwehr gegen das Gorgonenhaupt des Daseins im Stiche gelassen hat, bedient sich eines allgemeinen Ästhetizismus als Vehikel zu einem Ausgleich, mit den realen Faktoren, die der menschlichen Subjektivität so schmerzhafte Stöße beibringen. Ein ganz allgemeines und wenig vertieftes Ideal von Künstlerischem und Geistigem soll über den banalen Alltag, über die traurige Gegenwart hinweghelfen. Wiederum eine Unfähigkeit, der modernen Evolution das Angenehme und Reizvolle abzugewinnen.

Über Volk und gebildetes Durchschnittspublikum hinaus erzielt nun der Denker, während die beiden vorgenannten Klassen nur duldend oder genießend am Zwiespalte der Zeit Anteil haben, aus ihm den ersten positiven Wert. Die Schopenhauersche Philosophie begann damit, die Idealität, diesen so urnotwendigen Faktor des Erdenlebens, unserem Maschinenzeitalter mit seinen gesteigerten Wirklichkeitselementen entsprechend, zu erhöhen und neu zu begründen.

Nietzsches jäh vorstoßendes Temperament stützte sie mit einem exaltierten Beispiel. Er hat fast zu viel getan, denn die funkelnden „neuen Tafeln", die er aufstellte, zerbrachen manchem in den Händen, um sie schmerzlicher und blutiger zu zerschneiden, als je zuvor beim unvorsichtigen Gehaben mit fragiler illusionistischer Ware erhört ward.

Last not least, der Künstler! Seine Selbsthilfe der Wirklichkeitspanik gegenüber hat bis jetzt noch die meisten positiven Ergebnisse gezeitigt, und voran auf dem Gebiete der bildenden Kunst, welches gerade aus diesem Grunde den zeitinteressierten Verfasser so sehr beschäftigt. Wie schön und kühn ist doch der Naturalist dem Wirklichkeitsgespenst zu Leibe gegangen, einen wie herrlichen Sieg haben unsere modernen Bildner dem Chaos abgerungen, das mit den französischen Milliarden, der steigenden Bevölkerungsziffer und mit dem Wagner- und Nietzschetume auf uns einstürmte. In seinem ernsten Ringen mit dem Probleme der Wirklichkeit stellt der moderne Künstler ein allgemein menschliches Vorbild dar, welches richtig erfaßt von unendlicher hygienischer Bedeutung für unsere Zeit sein kann. Man sagte ergrimmt alten, zur Lüge gewordenen Idealen ab. Man begann einen erbitterten und an sich gewiß recht aussichtslosen Kampf um die absolute Wirklichkeitstreue, und nun dieser Wettlauf beendet ist, finden sich die auserlesenen Sieger an einem unverhofften Ziele zusammen.

Im Kampfe mit der Wirklichkeit ist der Künstler der Vorkämpfer seiner Volksgemeinschaft, und darum richten sich auch auf ihn mit Recht alle Blicke.

Er gibt ihr seinen Sinn, wie er langsam unter ihren Einflüssen und Lehren in ihm erwachsen ist, und erst dieser Sinn, innig verbunden mit den mannigfachen Formen der Welt, gibt dieser Welt ihre höhere und tröstliche Wahrheit, ohne welche sie nichts wäre, als ein Schauplatz wilder Leidenschaften und eines endlosen Sterbens.

Persönlichkeit, Charakter eines Künstlers nennen wir eben das, was er von sich aus der Wirklichkeit gibt, um sie so zur Wahrheit zu machen. Wie viele haben vor Baluschek z. B. die Vorstädte und ärmeren Viertel Berlins durchstreift, und doch bei dem Leben, das ihnen dort begegnete, nichts gefühlt, was ihr eigenes Leben bereichert, erhöht und nach einer heilsamen Erschütterung vielleicht gekräftigt hätte.

Gesehen vom Auge des Künstlers und verklärt von dem Geiste, der seiner bildenden Hand innewohnt, tritt jedes Leben wie neugeboren vor uns hin, und die Flecken, die Brandmale auf seinen Zügen werden groß, unheimlich und bedeutend. Wir verweisen das leidende, unerlöste Leben nicht in den Rinnstein und stehen dem Künstler, wo er es uns mit schmerzlich zuckenden Händen zeigt, nicht als einem Gossenfischer gegenüber. Wir werden ermahnt, die Leiden der Menschheit nicht durch unsere Leidenschaften zu vermehren, sondern sie mindern zu helfen, wie uns der Künstler zeigt: Durch Bewußtheit, durch herben Kampf, der seinen Lohn in sich selbst trägt und dessen Sieger mit dem vollkommenen Künstler die Krone der Persönlichkeit zuteil wird.



Der Telegraph

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.





